نموذج ترخيص

أنا الطالب : لمى فتحي محمد صالح أمنح الجامعة الأردنية و/ أو من تفوضه ترخيصاً غير حصري دون مقابل بنشر و / أو استعمال و / أو استغلال و / أو ترجمة و / أو تصوير و / أو إعادة إنتاج بأي طريقة كانت سواء ورقية و / أو إلكترونية أو غير ذلك رسالة الماجستير / الدكتوراه المقدمة من قبلي وعنوانها.

تحولات بنية السرد في أعمال توفيق يوسف عواد الروائية

وذلك لغايات البحث العلمي و / أو التبادل مع المؤسسات التعليمية والجامعات و / أو لأي غاية أخرى تراها الجامعة الأردنية مناسبة، وأمنح الجامعة الحق بالترخيص للغير بجميع أو بعض ما رخصته لها.

اسم الطالب: لمى فتحي محمد صالح

التوقيع: [signature]

التاريخ: ٨/١/٢٠١٤م

تحولات بنية السرد
في أعمال توفيق يوسف عوّاد القصصية

إعداد
لمى فتحي محمد صالح

المشرف
الأستاذ الدكتور شكري عزيز الماضي

قدمت هذه الرسالة استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير في اللغة العربية وآدابها

كلية الدراسات العليا
الجامعة الأردنية

كانون الثاني/2014

قرار لجنة المناقشة

نوقشت هذه الرسالة (تحولات بنية السرد في أعمال توفيق يوسف عوّاد القصصية)، وأجيـــزت بتاريخ 2013/12/29

أعضاء لجنة المناقشـــــــة	التوقيـــــــــــــع
الأستاذ الدكتور شكري عزيز الماضي، مشرفاً	....
أستاذ – النقد الأدبي الحديث	
الأستاذ الدكتور محمد أحمد القضاة، عضواً	....
أستاذ – الأدب الحديث	
الأستاذ الدكتور إبراهيم محمد الكوفحي، عضواً	....
أستاذ – الأدب الحديث	
الأستاذ الدكتور سمير بدوان قطامي، عضواً	....
أستاذ – الأدب الحديث (جامعة العلوم الإسلامية العالمية)	

الإهداء

إلى شمس الحياة، قلب العطاء النابض بالتضحية والحنان، حياة روحي، ووهج عيني ... أبي وأمي؛

احتملتما كبد الحياة؛ لنراها مريحة ...

ذرفتما الدموع؛ لنرى الحياة ابتسامة ...

تعبتما؛ لنرى الحياة بسطة ورخاء ...

هذا الجهد بعض مما لكما علي، فبدعائكما أحيا.

إلى رامي، رفيق الدرب وبلسم الروح ... احتملتني، وكنت لي يد العون، لم تشكُ، ولم تتذمر، وظلت ابتسامتك تمدني بالقوة... لك مني عظيم الحب.

إلى أخي أسامة، وأخواتي سامية، وسناء، وإيمان، وبسمة، وفداء، والحلوة ديانا، أنتم سكر الحياة وعبقها، وبكم تكتمل بهجتها.

شكر وتقدير

لأن من لا يشكر الناس لا يشكر الله؛ فإنه لا يسعني بعد الانتهاء من إعداد هذا البحث إلا أن أتقدم بالشكر الجزيل إلى الأستاذ الدكتور شكري عزيز الماضي الذي تكرم علي بالموافقة على الإشراف، وزاد بأن منحني حرية العمل فيها، موجها إلي النصح والإرشاد.

كما أشكر أساتذتي أعضاء لجنة المناقشة الأفاضل؛ الأستاذ الدكتور سمير قطامي، والأستاذ الدكتور محمد القضاة، والأستاذ الدكتور إبراهيم الكوفحي؛ لما بذلوه من وقت وجهد في قراءة الرسالة لرفدها بملاحظاتهم وتوجيهاتهم القيمة.

ولا يفوتني أن أشكر الأستاذ الفاضل عمر عثمان؛ لما بذله من جهد، من وقته الخاص، في إخراج الرسالة بصورتها الفنية المطلوبة.

وأشكر الأستاذ عبد اللطيف الشنطي، الذي تكبد عناء إحضار أعمال الكاتب من لبنان، على صعوبة الظروف السياسية، راجيا خدمة العِلم وطلابه.

فهرس المحتويات

تحولات بنية السرد في أعمال توفيق يوسف عوّاد القصصية

إعداد
لمى فتحي محمد صالح

المشرف
الأستاذ الدكتور شكري عزيز الماضي

ملخـــــــــــــص

هدفت هذه الدراسة إلى الوقوف على ظاهرة تحولات السرد في أعمال توفيق يوسف عوّاد، في محاولة لرصد دورها في الارتقاء فنيا بأدب القص في أعماله، وصولا إلى ملامح أسلوبية تميز نتاجه الأدبي.

وجاءت الدراسة في تمهيد وفصلين، قدم التمهيد نبذة موجزة عن حياة توفيق يوسف عوّاد، وثقافته، مع بيان مفهومه عن القصة، وتشكيلها، والدور الذي يجب أن تنهض به على مستوى مجتمعي.

ويرصد الفصل الأول أبرز تحولات تشكيل السرد في المجموعات القصصية بتتبعها في محاور أربعة: الراوي، والزمان، والمكان، والشخصية. إذ يُعنى كلٌ منها برصد الفارق في استخدامها، وتوظيف مقولاتها، وأسلوب تشكيلها، ليتوسل بالمقارنة بينها جميعها إلى بيان أثر التحول في فنية الأعمال.

ويراعي الفصل الثاني خصوصية الرواية عن القصة القصيرة؛ فيدرس تشكيل كل رواية على حدة بغية التوصل إلى أسلوب تشكيلها الناتج عن التصرف بعناصر السرد وتقنياته، ومن ثم المقارنة بين الأسلوبين للوقوف على أبرز مفاصل التحول وأثرها في إبراز فنية الرواية.

وخلصت الدراسة إلى تأكيد أهمية تتبع التحولات السردية عبر أعمال الكاتب في إبراز أثر التطور الفني على مستوى التشكيل مرافقا في ذلك التطور في المضمون، سواء أكان في المجموعات القصصية أم في الروايتين.

المقدمة

بسم الله الرحمن الرحيم

الحمد لله حمدا كثيرا طيبا يرضاه، والصلاة والسلام على النبي العربي الأمين محمد بن عبد الله، وبعد؛

فإن هذه الدراسة تستقي مسوغاتها من فكرة مؤداها أن النتاج الأدبي لأي أديب قد يخضع عبر الزمن، وما يتخلله من نضج في المفاهيم الفنية تفرضه التجربة الكتابية، والثقافة الأدبية والنقدية إلى تحول في السرد، يتأتى من التغيير في أسلوب توظيف المكونات السردية، لتلبي حاجات المضامين الجديدة التي تبرز في المحكي، ما يستدعي ضمناً تحولاً في التقنيات السردية المستخدمة. وإنما أصدر في ذلك عن ملاحظة استرعت انتباهي في قراءتي لقص توفيق يوسف عوّاد، تتمثل في تحول السرد من عمل إلى آخر سواء أكان ذلك في مجموعاته القصصية الأربع أم في روايتيه؛ الرغيف وطواحين بيروت، من حيث تباين موقع الراوي ومنظوره، وتقنيات المكان والزمان، وما ينشأ عن الأخيرة من مفارقات زمنية، انتهاء بالعناية بالشخصيات وأسلوب عرضها.

وقد ألجأتني تلك الظاهرة، وما خرجت بها من ملاحظات أولية، وما تبعها من تساؤلات إلى إعادة ترتيب أعماله وفقا لزمن صدورها، فلاحظت انقطاعا واضحا بين صدور عمل وآخر، إن استُثنِيت مجموعة (الصبي الأعرج) و(قميص الصوف) اللتان صدرتا متقاربتين، لا يفصلهما إلا عامان. ويعود ذلك الانقطاع إلى أسباب عدة أهمها انخراط عوّاد في العمل الدبلوماسي سحابة عشرين عاما، إذ كانت (الصبي الأعرج ، 1936) أولى مجموعاته القصصية، أتبعت بمجموعة (قميص الصوف ، 1938) ثم ألحقهما برواية (الرغيف ، 1939) التي تبعها بعد ذلك بسنوات المجموعة القصصية (العذارى ، 1944)، إذ انقطع بعدها إلى العمل الدبلوماسي ردحا من الزمن ليعود بعدها إلى الكتابة عام (1969) برواية (طواحين بيروت) والمجموعة القصصية (مطار الصقيع ، 1969) مع الفارق بينهما في سنة النشر؛ إذ نشرت (طواحين بيروت) عام (1973) بينما نُشرت (مطار الصقيع) عام (1982).

ومن ثم، فقد شَرَعتُ باحثة أتلمس الإجابة عن أبرز التحولات التي لاحظتها، وأثرها في الارتقاء فنيا في أعماله، وبيان أثرها على المتلقي فيما سبق من دراسات تناولت أعماله بالطرح

والمعالجة، لم أجد إجابة شافية؛ إذ كانت الدراسات في معظمها منصبة على الظواهر المضمونية، وما عني منها بالفنيات فلم يقف على ظاهرة تحول السرد. فكان موضوع بحثي (تحولات بنية السرد في أعمال توفيق يوسف عوّاد القصصية).

وتأتي أهمية هذه الدراسة في محاولتها أن تبرز وجهة جديدة في أعمال رائد من رواد القصة العربية الحديثة؛ بأن تبين تحولات السرد في أعماله، مبرزة التقنيات السردية فيها، بما يعد مكملا لما سبق من دراسات عنيت بالمضامين. وعليه فإن البحث يهدف إلى دراسة بنية السرد في القصص والروايتين، بغية رصد أبرز التحولات بالمقارنة بين أعماله، وأثرها في تطور فنية السرد.

وقد واجهت الدراسة صعوبات عدة تمثلت بعدم توافر أعماله جميعها في المكتبات الأردنية، هذا فضلا عن الدراسات الخاصة بالأعمال، الأمر الذي أخّر العمل في البحث قرابة ستة أشهر حتى وصول الأعمال من لبنان؛ نظرا للأوضاع السياسية في سوريا التي أحدثت عوائق على الحدود.

وتتمثل الصعوبة الأخرى في غياب الدراسات التي عنيت بفنية السرد في أعمال توفيق يوسف عواد؛ إذ وصلتني ثلاثة دراسات عنيت كلها بالمضمون؛ إذ يصدر جان طنوس في كتابيه: (توفيق يوسف عوّاد: دراسة نفسية في شخصيته وأدبه، 1994) و(عنف السلطة معالم الإصلاح الاجتماعي في أدب توفيق يوسف عوّاد والتمرد في أدب توفيق يوسف عوّاد، 2009) عن إسقاط مفهومي السادية والمازوشية على شخصيات عوّاد الحكائية. أما فرج شكيب كرباج، فيرى في كتابه (معالم الإصلاح الاجتماعي في أدب توفيق يوسف عوّاد، 2011) أن الحكايات كانت تهدف في مضمونها إلى انتقاد المجتمع ومحاولة إصلاحه، وذلك من اختيار عوّاد لشخصياته وسلوكها في المحكي. وقد حاول الباحث أن يستعين بالجانب الفني لكن عنايته بالمضمون ظلت مرتكزا لبحثه. ويلحظ أن الباحث جوزف شهدا في الأطروحة الجامعية المعنونة (البناء الروائي عند توفيق يوسف عوّاد في روايتي "**الرغيف**" و "**طواحين بيروت**") قد أغفل المجموعات القصصية، مكتفيا بدراسة الفنية في الروايتين، غير مشير إلى التحول والفارق في الأسلوب فيما بينهما.

وعليه، فقد شكلت أعمال الكاتب، والمراجع النظرية التي تعنى ببنية السرد المصدر الأساسي للدراسة. وقد عمدت إلى استقراء أعمال يوسف عوّاد مراعية الترتيب الزمني

لصدورها، هادفة من ذلك إلى رصد الظواهر الفنية والتقنيات التي تنطوي عليها بنية السرد في المجموعات القصصية والروايتين، ومن ثم مقارنة النتائج للتوصل إلى التحولات في السرد.

وقد فرض عليّ السابق الإفادة من المنهج الشكلي، وما تعنى به الشعرية من التعليل والتفسير. وخرج هذا البحث بتمهيد وفصلين، عُني التمهيد بتعريف الأديب، وبيان ثقافته، ومفهومه عن القصة، والدور الذي يجب أن تنهض به.

وخصصت الفصل الأول (تحولات بنية السرد في المجموعات القصصية) لدراسة بنية السرد في الأعمال القصصية من خلال مباحث أربعة هي: الراوي، والزمان، والمكان، والشخصيات. مختارة من مقولات كل منها ما ينسجم وطبيعة أعمال عوّاد فيما ارتكز عليه في أعماله مبدلا في أسلوب استخدامه.

واقتضت خصوصية الرواية أن يخرج الفصل الثاني في مبحثين؛ الأول: بنية السرد في رواية الرغيف، والثاني: بنية السرد في طواحين بيروت. إذ تدرس بنية كل رواية على حدة، ومن ثم يتوسل بذلك إلى أبرز الملامح الأسلوبية لكل منهما، ليسهل الوقوف على أبرز التحولات في تشكيل بنية السرد فيما بينهما.

ومن ثم، جاءت الخاتمة لرصد أبرز النتائج في الفصلين فيما يخص تحولات السرد وأثرها في إبراز فنية أعماله. مذيلة البحث بثبت المصادر والمراجع.

التمهيد

توفيق يوسف عوّاد وأدب القصة

يعدّ توفيق يوسف عواد رائدا من روّاد القصة القصيرة في الوطن العربي، ومن أوائل الذين كتبوا الأقصوصة في وقت لم تكن فيه القصة العربية تعالج معالجة فنية، كما هي الحال في وقتنا، إضافة إلى محاولات شعرية ضمها ديوانه (قوافل الزمان).

ومع أنّه يصنف ضمن الأدباء المقلّين، إلا أنه استطاع أن يتبوأ مكانة مرموقة في الأدب، إذ ترجمت أعماله إلى أكثر من لغة، وصنفت (طواحين بيروت) ضمن أفضل مئة رواية عربية. كما تعد روايته (الرغيف) من أهم الروايات التي أرّخت المجاعة التي حلت بلبنان خلال الحرب العالمية الأولى.

ولد توفيق يوسف عواد في قرية بحرصاف المتن في 28 تشرين الثاني عام 1911، في أسرة متوسطة الحال. إذ كان أبوه يوسف ضاهر عواد متعهد بناء وخبيرا عقاريا، وتوفيق هو الابن الثاني بين سبعة أبناء منهم القاص إميل عواد([1]).

وتعدّ طفولة عواد من أهم مراحل حياته، لما أحدثته من أثر في كتابته الأدبية؛ إذ عايش إفرازات الحرب العالمية المتمثلة بالمجاعة التي نالت من معظم أهالي جبل لبنان، فكانت موضوعا من الموضوعات الأساسية التي طرحها في مجموعاته القصصية، ومحورا من المحاور الأساسية في الرغيف، ولم يغفلها أيضا في جزئية من جزئيات الطواحين.

واختصارا؛ فإنني سأتجاوز مرحلة نشأته وصولا إلى التحاقه بكلية القديس يوسف للآباء اليسوعيين؛ إذ فيها توطدت أواصره باللغة العربية، بسبب القائم على تعليمهم الأدب هناك، وما لذلك من أثر في تكوين ثقافته، وصقل مفهومه للقصة، وفي ذلك يقول:

([1]) انظر : – عواد، توفيق يوسف (1987)، **المؤلفات الكاملة**، (ط 1)، حصاد العمر، بيروت: مكتبة لبنان، صفحة ط.
– جبر، جميل (2006)، توفيق يوسف عوّاد في سيرته وأدبه. في: مراجعة بشير قبطي، **سلسلة ما قل ودل**، (ط 1)، بيروت : دار نوفل، ص 7.

" لقد رزقني الله في الكلية من علّمني أصول الأدب، كاهن قديس، وعالم جليل، ورائد من حقه أن يكتب عنه كتاب، هو الأب روفائيل نخله اليسوعي، مدير الدروس العربية لذلك الوقت. وكان قد أنشأ لنا نادي اللغة العربية ــ حدث في تاريخ الكليةــ اختار أعضاءه من التلاميذ النابهين في هذه اللغة، وكان من دعاة التجديد في الأدب، ولعلّه أوّل من خلع على المقلّدين من الكتّاب والشّعراء لقب " المحنّطين" ... لا يوصينا بشوقي وكان أمير الشعراء، ولا بحافظ، ولا حتى بمطران إلا في بعض قصائده"([1]).

وفي تلك الكلية بدأ نتاج عواد بالظهور في غير كتابته الخاصة؛ بترجمته روايتين محتشمتين من الأدب الفرنسي، إثر نشاط المطبعة الكاثوليكية في أواخر العشرينيات بترجمة روايات محتشمة من الأدب الفرنسي؛ كردّ لما كان يصدر من روايات غير لائقة. وقد رفض عواد أن يكتب عليهما اسمه، لئلا يكون قد ظهر اسمه أول ما ظهر على شيء ليس من إنتاجه الأدبي.([2])

وتعد المرحلة التي تلت تخرجه من كلية القديس يوسف للآباء اليسوعيين، الأبرز في تكوين ثقافته، والدرجة التي صعد بها إلى عالم الأدب، وكتابة القصة والرواية؛ إذ عمل بعدها مدة قصيرة في التدريس، ثم فتح محلا للوازم البناء، وفي تلك الأثناء كان يكتب لمجلة العرائس لصاحبها عبد الله حشيمة، ثم ما لبث أن جازف بمقال أول إلى "السياسة الأسبوعية" في القاهرة لصاحبها محمد حسين هيكل.([3])

ومن ثم فقد عمل في الصحافة إلى جانب بشارة الخوري، الأخطل الصغير، في جريدته (البرق) يصوغ الأخبار المحلية التي يوافيه بها المخبرون بلغتهم الركيكة صياغة جديدة. وقد أتاح له عمله مع الأخطل فرصة التعرف إلى أدباء عرب من المجددين أمثال خليل مطران، وإلياس أبي شبكة، وإبراهيم طوقان، وصلاح لبابيدي الذي تحول إلى الرسم فيما بعد.

([1]) عواد، **المؤلفات الكاملة**، حصاد العمر، صفحة 705.
([2]) انظر : – المصدر نفسه، حصاد العمر، صفحة 707.
([3]) انظر : – المصدر نفسه، حصاد العمر، صفحة 710.

وأتبع عواد ذلك بأن التحق بجريدة النداء لصاحبها كاظم الصلح، يكتب قصة قصيرة كل يوم، يتناول موضوعها من الشارع، والبيت، والمقهى... يوقعها بالحرفين الأولين من اسمه (ت.ع.) ولأن ثمة معترضين كثرًا توافدوا لرفض قصصه، فقد أوهمهم الصلح بأن (ت.ع) طرد، لكنه بات يوقع قصصه باسم "حماد". وفي النداء تعرف عن كثب أيضا إلى كاظم الصلح وتقي الدين الصلح.([1])

ومن النداء إلى البيرق لصاحبها أسعد عقل شقيق الشهيد سعيد عقل، حيث أوفد إلى الشام مراسلا صحفيا وتمت له دراسة الحقوق نزولا عند رغبة والده، فقد عاد ليعمل في مجلة الراصد، وانتقل بعدها خلال مدة وجيزة إلى النهار لجبران تويني، ليتولى وظيفة سكرتير التحرير فيها.

وعليه، فإن اتصال عواد بذاك العدد من الأدباء المعروفين في وقتها، وكتابة القصص القصيرة في مجلاتهم، ساعده في نشر حكايات الصبي الأعرج عام 1936، حلقة أولى من سلسلة منشورات المكشوف، حيث لاقت المجموعة أصداء إيجابية وسط النقاد والقراء، الأمر الذي شجعه على إنشاء مجلة (الجديد) الخاصة به.

ومرورا عن تلك المرحلة التي أتبعت بانخراط عواد بالعمل الدبلوماسي؛ فإنه كان قد تجمع له من إنتاجه الأدبي إضافة إلى الصبي الأعرج، مجموعتان قصصيتان قميص الصوف، والعذارى، ورواية الرغيف. لينقطع بعدها عن الكتابة نتيجة لعمله في طهران، مرورا بمدريد، وغيرها، انتهاء باليابان (1951 ــ 1968) ليعاود الكتابة هناك متابعا أخبار بلاده من الصحف وغيرها، خارجا برواية طواحين بيروت والمجموعة القصصية مطار الصقيع.

ويلاحظ المتابع لسيرة عواد، أنه لم يكن يصدر في كتابته عن موهبته فحسب، بل كان منخرطا مع الأدباء بما تيسر له من الاتصال بهم، بمتابعة الحركة النقدية عن كثب. ويبين عواد في ذلك أن الأدب صناعة إضافة إلى كونه موهبة، ذاكرا ما كان له أثر في تنمية موهبته؛ فابتداء كان لحكايات جده لأمه التي يحكيها عن الشاطر حسن والست بدور بأسلوبه الشّيق الخاص الدور الأبرز في شغفه بالقصة؛ وقد أظهر عواد ذلك التأثر في حكاية الصبي الأعرج

([1]) عواد، **المؤلفات الكاملة**، حصاد العمر، صفحة 716.

التي ضمّنها حكاية من حكايات الشاطر حسن التي كان يسمعها من جده. أمّا من التراث؛ فيُرجــِع تأثره إلى أبي الفرج الأصفهاني، مبرزا أسلوبه الذي يشبهه بالقصة في مفهومها الحديث:

" كنت ألتهم قصصه وأنا تلميذ التهام أترابي لقطع الكاتو، والذي يظل، بالرغم مما يتهم به الأدب العربي من جهل للقصة، عملاقا من عمالقتها تحت كل سماء، وما ضرّ القصة إذا لم تكن على قلمه غاية في ذاتها. فقد استطاع كما لم تستطع إلا القلة، أن يعطيها أرفع أوصافها في السياق والحوار على حد سواء"([1]).

ويُرجِع عواد الفضل الأكبر إلى الرابطة القلمية، ــ وقد كانت في أوجها آنذاك ــ عن طريق معلمه الأب روفائيل نخلة اليسوعي، الذي كان يدلّهم على مواطن الجمال في كتابات ميخائيل نعيمة، وإيليا أبي ماضي، وغيرهما، مبينا لهم ما أضافوه إلى الأدب العربي. وزاد، بأن اتفق لعواد أن ربطته صداقة بميخائيل نعيمه، وله تعود تسمية (ناسك الشخروب) التي التصقت بنعيمه. واعترافا بفضله يقول عواد:

" وإذا كان قد علق به مني لقب أطلقته عليه فمن الحق أن أشهد أنه ترك فيّ منذ الصغر ما يشبه النقش في الحجر"([2]).

وخلافا لما ذهب إليه بعض الكتّاب، من أن تأثره الأكبر كان بالأدب العالمي لا سيما الروسي، يوضح:

" أمّا الكتاب الكبار في اللغات الأجنبية فلم أنشط إلى قراءتهم إلا بعد أن قطعت مراحل في طريقي. وأعجبت وما أزال بالروس منهم في القصة والرواية على السواء"([3])

ولعواد آراء عن القصة ومفهومها، وعن توظيفه لها في أدبه، جاءت منثورة بين دفتي كتابه (فرسان الكلام)، وما صدّر به المجموعتين القصصيتين (الصبي الأعرج) و(العذارى)، وكذا في سيرة حياته (حصاد العمر). ولعل أبرز القضايا التي ناقشها تنحصر في رأيه حول

([1]) عواد، توفيق يوسف (1980)، **فرسان الكلام**، (ط 2)، بيروت: مكتبة لبنان، ص 24.
([2]) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
([3]) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

معرفة العرب القصة بمفهومها أو لا، معرجا إلى إبراز تعريفه القصة بمفهومها المتعارف الحديث مبينا أهميتها، انتهاء بإدراج اللهجة المحكية (العامية) ضمن الكتابة.

وفي معرفة العرب القصة، يبين أنّها، بما هي نوع من الأنواع الأدبية، لم تُعرف إلا في الأزمنة المتأخرة، كما أنّ العرب لم يعالجوها على أنّها نوع مستقل، وإنما " كانوا يتخذونها وسيلة لتأريخ أيامهم، ووصف مجالس خلفائهم، ورواية النوادر المتصلة بالمغنين والجواري إلخ. وربما اتخذها آخرون، كأصحاب المقامات للتدليل على براعتهم اللغوية". ولا يعني عدم معالجتهم لها أنهم لم يعرفوها، كما يدّعي بعض النقاد. وفي هذا يذهب عواد أن العرب عرفوا القصة على اختلاف التسمية:

" إن الخلاف القائم بين الذين ينكرون القصة على الأدب العربي والذين يقولون إن الأدب العربي قد عرف القصة كالخلاف على لون الطعام: أنت تقول إن اسمه كذا وكذا وفلان يقول بل كذا وكذا. ولكنكما متفقان على أن هذا اللون موجود، وأنه سائغ، مشبع"([1]).

ويذيب عواد الفروق بين القصة والرواية؛ مطلقا اسم الرواية على القصة والرواية والحكاية على حد سواء. يتضح ذلك في غير موضع من المواضع التي نثر فيها آراءه عن القصة.([2])

"الواقع أن القصة (وأنا أعني أيضا الرواية) هي النوع الأدبي رقم واحد في آداب الأمم إطلاقا. ذلك أن القصة هي التعبير الأمثل عن الحياة مصدرا وموردا. أي أنها بالنسبة إلى الكاتب أفضل وسيلة لأداء فكره، وأفضل وسيلة بالنسبة إلى القارئ لتلقي هذا الفكر".([3])

([1]) عواد، **فرسان الكلام**، ص 116.
([2]) انظر : – عوّاد، توفيق يوسف (1997)، **العذارى**، (ط 9)، بيروت: مكتبة لبنان، ص 10.
([3]) عواد، **فرسان الكلام**، ص 117.

ويبين عواد أهمية القصة في مقدمته لمجموعة الصبي الأعرج، ذاكرا أنها المظهر الأكمل للأدب، لاستيعابها غرض الأنواع الأدبية جميعها([1])، وغير الأدبية؛ كالتاريخ والفلسفة والاجتماع والعلوم. "هي بعبارة واحدة مرآة الحياة بكل ما في الحياة"([2]).

كما يذكر في المقدمة نفسها أنه يعالج القصة على ما يفهمها الأدب العالمي، نافيا بذلك أنه يقلد، مؤكدا أنه أديب عربي مدعو كسواه إلى الاستفادة مما يقدم.([3])

وعن تجربته الأدبية الخاصة، يوضح عواد أنه يكتب لذات الكتابة، للذتها، رابطا معنى وجوده بها: " أنا أكتب إذن أنا موجود وراء اللذة والألم إثبات للوجود وتحدٍّ له وتجاوز"([4])، مبينا أنه يحتاج إلى العزلة لتتم له الكتابة:

"وعلى العزلة أن تنتهي بي إلى الأزمة الحادة، إلى الحدّ الفاصل بين عالمي الواقع والخيال، أن تضعني في تلك المنطقة أشبه ما يكون بالغمر قبل الخليقة."([5])

ويرى عواد أن رسالة الأدب يجب أن تكون مطلقة، ليست موجهة إلى هدف بعينه؛ لأن ذلك من شأنه أن يذهب بالأدب إلى الزوال، في حين أن موضوعاته يجب أن تُستقى من البيت والقرية والمجتمع، ومن الصراعات الداخلية والخارجية، وما يرافقهما من ظروف وأحوال. وبالتالي فإنه ينتقي شخصياته الحكائية من قلب المضطرب الذي يعترك فيه البشر.([6]) فإن كان الأدب على هذه الصورة فإنه يتوسل بجماليات النص وفنياته، لكي يكون أداة للتغيير:

" وسيلة الفن إلى التغيير هي المهمة: الجمال".([7])

([1]) انظر : – عوّاد، توفيق يوسف (1992)، **الصبي الأعرج**، (ط 13)، بيروت: مكتبة لبنان، ص 7
– عواد، **فرسان الكلام**، ص 24.
([2]) عوّاد، **الصبي الأعرج**، ص 7.
([3]) عوّاد، **الصبي الأعرج**، ص 8.
([4]) عواد، **فرسان الكلام**، ص 21.
([5]) عواد، **فرسان الكلام**، ص 21، 22.
([6]) انظر : – عواد، **فرسان الكلام**، ص 22.
– عوّاد، **العذارى**، ص 11.
([7]) عواد، **فرسان الكلام**، ص 22.

وعليه، فإنه يرفض، كما صرح في كتابه فرسان الكلام، أن يفصل بين المضمون والشكل، فهما بالنسبة إليه شيء واحد " ليس من معنى دون مبنى. ليس المبنى قالبا لجسم غريب، ولا كأسا لسائل أجنبي عنه".([1])

ويذهب معظم دارسي عواد، ومعاصريه من الأدباء لاسيما اللبنانيين، أنه استطاع أن يعبر عن المضامين تعبيرا فنيا متقنا، إذ أبرز المضمون إبرازا واضحا، الأمر الذي أفضى إلى عناية الدارسين بالظواهر المضمونية، بخلاف الدراسات التي التفتت إلى البناء السردي أو الفني في أعماله، يظهر ذلك سواء أكان في الدراسات المطبوعة أم المنشورة على الصفحات الإلكترونية.([2]) حيث وجدوا فيها أرضا خصبة، لتطبيق المنهج الاجتماعي والنفسي، والتاريخي.

ولعل عواد استطاع أن يحكم بناء أعماله، لما كان يصرفه من وقت في تدقيقها، وإعادة النظر فيها:

" أنا قارئ نفسي قبل القارئين. ربما كتبت القصة أو نظمت البيتين من الشعر في ساعة أو ساعات. وربما قتلت الأيام وأحييت الليالي على فقرة أو قافية، الرغيف كتبتها أربع مرات، وطواحين بيروت كذلك ــ فإذا ارتحت في النهاية إلى صنيعي حملته في الناس مناديا عليه، وإلا "شربتها وحدي" على دين أبي نؤاس، ورحت أتلو على نفسي وأطرب. الفنان صاحب رسالة، صاحب بضاعة على الأقل، إذا لم يكن أول المؤمنين برسالته أو بضاعته فكيف يؤمن الآخرون؟"([3])

وثمة قضية أخرى في أدب عواد، تتمثل في اختياره اللغة العربية الفصحى لكتابة قصّه بعيدا عن المحكية، سوى بعض الكلمات أو العبارات التي ألجأته إليها طبيعة بعض الحكايات المستقاة من قلب المجتمع اللبناني:

([1]) عواد، **فرسان الكلام**، ص 119.

([2]) انظر : – ضاهر، سارة، من "الرغيف" إلى "طواحين بيروت" إلى اليوم المجتمع اللبناني في مختلف صوره وحالاته،
From: http://www.al-tarik.com/index.php?option=com_content&view=category&id=36&Itemid=55

– إدريس، سهيل (2004)، توفيق يوسف عوّاد وفن القصة في لبنان، مجلة العربي، عدد (552) ،
From: http://www.alarabimag.com

([3]) عواد، **المؤلفات الكاملة**، حصاد العمر، صفحة 735.

" فالكلمة في الفصحى ذات تاريخ عريق ... وقد ألفتها منذ الصغر فخالطتها وخالطتني، حتى لأصبحت في الكبر لا أفكر ــ أدبيا ــ إلا بها. والتفكير بلغة هو التعبير بها. لأن التفكير لا يكون في الهواء بل بواسطة الكلمات"([1]).

ويفسر ذلك ببيان مزايا الفصحى التي تقصر عنها العامية، معرّجا إلى مزايا العامية التي يرى أنّها صعبة المنال بالنسبة إلى الأديب؛ فالفصحى ابتداء لها قبضتها الجامعة، وهي القرآن الكريم، وبالتالي فإنه لا يمكن استبدال سواها بها، إضافة إلى أنها تجمع الملايين على اختلاف لهجاتهم، ما يوسع نطاق تعاطي أي أديب مع قرائه، خلافا للمحكية المحصورة ببلد معين؛ أي بقراء محدودين، الأمر الذي من شأنه أن يضيع رسالة لبنان الثقافية إلى ما سواها.([2])، مضيفا "أن العامية لم تبلغ ولن تبلغ المستوى الفني الذي بلغته الفصحى"([3])

وينأى عواد بنفسه عن العامية، إضافة إلى الأسباب السابقة، لأنه يرى أنه لا يملك عبقريتها " قد تملكها عجوز تحكي حكاية لأحفادها حول الموقد، أو صاحب دكان في زاوية هذا الشارع أو ذاك." ذاكرا مخاوفه من أن التحول إلى العامية قد ينخفض بمستوى الأدب، إن لم يكن الأديب متمكنا منها:

" ولأني، من بعد، لن أنزل منازل بعض الزملاء كانوا كتابا وشعراء بالفصحى، فلما انقلبوا إلى العامية، وهم ليسوا من جماليتها على شيء، فقدوا كل شيء وأضحكوا منهم الناس"([4])

وعليه، فقد يعود سبب تحولات السرد، التي هي غاية الدراسة، إلى انقطاعه عن الكتابة مدة من الزمن متابعا فيها الحركة الأدبية والفكرية والنقدية، إضافة إلى ما كان يتعهد به أعماله من تدقيق ومراجعة.

وتجنبا للإطالة، فقد حظيت أعمال عواد باهتمام واضح، تجلى ذلك بخروج العديد من الدراسات والمقالات التي بينت دور عواد أديبا، مثنية على أسلوبه الفني، ورؤيته التي نقلت صورة المجتمع بصدق وانتقدته بغية تغييره. وقد ألحق الباحث فرج كرباج، كتابه الموسوم

([1]) عواد، **المؤلفات الكاملة**، حصاد العمر، صفحة 709.
([2]) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
([3]) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
([4]) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

بمعالم الإصلاح الاجتماعي في أدب توفيق يوسف عواد، بمجموعة من المقالات عبر سنوات عدة تناولت أدب عواد وأثنت عليه.

ويحصر إنتاج عواد بالآتي:

ـ الصبي الأعرج ـ قصص.

ـ قميص الصوف ـ قصص.

ـ العذارى ـ قصص.

ـ مطار الصقيع ـ قصص.

ـ السائح والترجمان ـ مسرحية.

ـ الرغيف ـ رواية

ـ طواحين بيروت ـ رواية.

ـ غبار الأيام ـ خواطر.

ـ فرسان الكلام ـ نظرات في الأدب والأدباء.

ـ قوافل الزمان ـ ديوان شعر.

ـ حصاد العمر ـ سيرة ذاتية.

وبعد صدور (حصاد العمر)، توفي عواد، إثر ضرب السفارة الإسبانية في لبنان بالقذائف في 16 نيسان 1989، وكان قد لجأ إليها؛ بحكم أنها المكان الآمن، كما توفيت ابنته الشاعرة سامية توتنجي، وصهره سفير إسبانيا في لبنان، ونجت ابنته جومانة بأعجوبة.([1])

([1]) جبر، توفيق يوسف عوّاد في سيرته وأدبه. **سلسلة ما قل ودل**، ص 17.

الفصل الأول

تحول بنية السرد في المجموعات القصصية

المبحث الأول

الراوي (السارد)

الراوي/ السارد (narrator):

يشكل الراوي أهمية كبيرة في الدراسات السردية، لما يضطلع به من دور في المحكي، ذلك أن الأحداث التي تنهض بها شخصيات معينة يؤطرها زمان ومكان معينان إنما تصدر في المحكي عن الراوي الذي يتولى عرضها وتنظيمها، إضافة إلى وظائف أخرى كتوزيع الأدوار بين الممثلين.

وعليه، فإن الراوي " من يروي النص. ويوجد راو واحد على الأقل لكل سرد يتموقع في مستوى الحكي "([1])، أو هو "ذلك الشخص الذي يروي الحكاية أو يخبر عنها سواء أكانت حقيقية أو متخيلة" ([2]). ويحمل التعريفان السابقان إشكالية احتلت جدلا واسعا تتمثل بالالتباس بين الراوي والمؤلف؛ فمن قائل إن الراوي هو نفسه المؤلف، وآخر يرى انفصالا فيما بينهما. ولعل جان لينتيفلت ـــ في حدود ما اطلعت عليه ـــ كان أول من وضع حدا دقيقا للفصل بين المؤلف والسارد، في صدد بيانه أن النص السردي يتصف بالدينامية في مروره بمستويات أربعة وتموقعه بينها.

ويتميز المستوى الأول ممثلا بثنائية (المؤلف الواقعي ـــ القارئ الواقعي) بالبرانية والبروز والوجود المجاور للنص، لأن المؤلف الواقعي والقارئ الواقعي شخصان حقيقيان لا ينتميان إلى العمل الأدبي، ولا يعدو الأول أن يكون مستوى لإنتاج النص، والثاني "مستوى لإنتاج المعنى"([3]).

أما المستوى الثاني ممثلا بثنائية (المؤلف الضمني /المجرد ـــ القارئ الضمني/ المجرد) فإنه ينتمي إلى النص الأدبي، مع أن التواصل اللغوي بين مكونيه معطل؛ ذلك أنهما لا يظهران مشخصين بالنص الأدبي، بل يمكن استنباطهما من بنية العمل ككل، لا سيما المؤلف الضمني/ المجرد الذي لا يمكن تبين موقفه الايديولوجي إلا " بشكل غير مباشر من طريقة اختيار العالم الروائي وانتقاء الثيمات والأساليب وكذا من المواقف الايديولوجية التي تمثلها المقتضيات

([1]) برنس، جيرالد (2003)، **قاموس السّرديات**، (ط 1)، ترجمة السيّد إمام، القاهرة: ميريت للنشر والمعلومات، ص134.
([2]) إبراهيم، عبد الله (2000)، **السرديّة العربية**، (ط 2)، بيروت: المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر.
([3]) لينتفلت، جاب (1981)، مقتضيات النص السّردي الأدبي. في: ترجمة رشيد بنحدو(محرر)، **طرائق تحليل السّرد الأدبي** (1992)، (ط 1)، الرباط: منشورات اتحاد كتاب المغرب، ص 89.

الخيالية (السارد ــ المسرود له ــ الممثلون)"([1]). ومن ثم، يتشكل عالم القصة المكون من السارد والمحكي والمسرود له بين طرفي المستوى؛ المؤلف والقارئ الضمنيين([2]).

ويتألف المستوى الثالث من المقتضيين الخياليين (السارد ــ المسرود له)، إذ يختفي المؤلف الضمني، خلف السارد ليكون المتكلم هو السارد لا المؤلف، وبالتالي فإن السارد ــ وفقا لرولان بارت ــ "كائن من ورق"([3]). وهذا السارد ينهض بوظيفتي السرد والمراقبة، ويوجه الأولى للمسرود له سواء أكان مصرحا بذكره أم مضمرا. وبينهما يكمن العالم المسرود الذي يمثل المستوى الرابع حيث التمييز بين السارد والممثلين الذين يؤدون وظيفة الفعل ويتحركون ضمن الفضاء الزماني والمكاني.

وبناء عليه، فإن التعريف الأكثر دقة، فيما يتصل بالسارد، هو ما أوردته شلوميت كنعان من أنه: "أداة، على الأقل، تروي أو تلتزم بنشاط ما يخدم حاجيات السرد"([4]).

وقد أشار عبد العزيز حموده إلى هذه الأداة، ذاهبا إلى أنها تجعل مؤلف النص القصصي في موقف أفضل فنيا من المؤلف المسرحي، لأنها تمكنه من " نقل ما يشاء في تصويره للأحداث، وفي وصفه للخلفية سواء أكانت مكانية أو زمانية، وفي عرضه للحدث وطريقة تسلسله. ثم في تنقلاته الحرة كما يشاء في الزمان والمكان" ([5])

ومجمل القول، فإن علاقة السارد لا تربط بالمؤلف؛ بل بالمكونات السردية للنص؛ أي داخل بنية النص، بما لا يسمح بالخلط بين المؤلف والسارد.

ويصنف جيرار جينيت الراوي حسب الضمير المعبر عنه في المحكي صنفين؛ متباينا حكائيا، ومتماثلا حكائيا. وإذ تحافظ كنعان على تقسيمات جينيت ترتئي تسمية متماثل القصة،

([1]) لينتفلت، **مقتضيات النص السّردي الأدبي**، الصفحة 88+89.
وانظر: – جينيت، جيرار (2002)، **عودة إلى خطاب الحكاية**، (ط 1)، ترجمة محمد معتصم، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ص 81.

([2]) لمزيد من التفصيل انظر: – برنس، جيرالد (1993)، مقدمة لدراسة المروي عليه، ترجمة علي عفيفي(محرر). **مجلة فصول**، 21(2)، ص75–90.

([3]) بارت، رولان (1988)، **النقد البنيوي للحكاية**، (ط 1)، ترجمة انطوان أبو زيد، بيروت–باريس: منشورات عويدات، ص 131.

([4]) كنعان، شلوميت ريمون (1995)، **التخييل القصصي**، (ط 1)، ترجمة لحسن أحمامة، الدّار البيضاء: دار الثقافة للنشر والتوزيع، ص 133.

([5]) حمودة، عبد العزيز (1998)، **البناء الدرامي**، الهيئة العامة المصرية للكتاب، ص 138.

ومتباين القصة. الأول يسرد بضمير المتكلم أنا، والثاني بضمير الغائب هو. كما أن الراوي متماثل القصة يتعهد بدور فيها على الأقل في بعض تمظهراته، أما المتباين فلا يشارك فيها. ([1])

أما فيما يتصل بتصنيف الراوي حسب المستوى السردي الذي يمثله فثمة تصنيفان آخران؛ الراوي الخارج حكائي وهو أعلى أو فوق القصة التي يرويها، والراوي الداخل حكائي وهو شخصية من الشخصيات الحكائية.([2])

وإذا كان الراوي خارجيًا متباين القصة، فإنه ما يعرف بالراوي العليم كلي المعرفة. واختصارا لما سبق، فإن الراوي في المحكي يظهر بأشكال ثلاثة: راو غير مشخص خارجي، وراو مشخص داخلي يضطلع بدور رئيسي؛ أي بطلا للمحكي الذي ينهض بنقله، وراو مشخص مشاهد؛ يؤدي دور الملاحظ الناقل، وقد يمثل دورا ثانويا.

ويقاس حضور الراوي في القص بما يؤثر على فهم القارئ الضمني للمحكي وموقفه منه بمعايير عدة أهمها: مدى مشاركته في المحكي، ومدى إدراكيته ضمن مقاييس محددة كوصف الزمان والمكان، وتحديد هوية الشخوص، والتلخيص الزمني، ونقل ما لم تفكر فيه الشخوص، والتعليق على الأحداث، وأخيرا مدى موثوقيته؛ إذ يتميز الراوي الخارجي بموثوقية أكبر نظرا لكون الداخلي أكثر عرضة للخطأ نسبة إلى محدودية معرفته.

ولأن الراوي على اختلاف أشكاله هو" الفاعل في كل عملية البناء" ([3])، كما أشار إلى ذلك تودورف، فثمة مسألتان من مسائل تحليل الخطاب الثلاث التي حددها جينيت تسندان إلى الراوي، تتمثلان بالصيغة والصوت. ويشمل الحديث عن الصيغة درجات التمثيل أو ما يعرف بالمسافة السردية، ووجهة النظر أو التبئير على نحو أدق([4]).

ويقصد بدرجات التمثيل أو المسافة السردية، الكيفية التي يسرد بها ما يحكى من قليل أو كثير([5]). وبناء عليه، فإن النص يتضمن ثلاثة أنواع من المحكيات: محكي الأحداث، ومحكي

([1]) انظر: – جينيت، جيرار وآخرون (1989)، **نظرية السّرد من وجهة النظر إلى التبئير**، (ط 1)، ترجمة ناجي مصطفى، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، ص 106
– كنعان، **التخييل القصصي**، ص 141.

([2]) انظر : – جينيت، جيرار (1997)، **خطاب الحكاية**، (ط 2)، ترجمة محمد معتصم وآخرون، المجلس الأعلى للثقافة، ص 103–104.
– كنعان، **التخييل القصصي**، ص 140+141

([3]) طودوروف، تزفيطان (1990)، **الشّعرية**، (ط 2)، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، الدار البيضاء: دار توبقال للنشر، ص 56.

([4]) انظر: – شولز، روبرت (1984)، **البنيوية في الأدب**، (ط1)، ترجمة حنا عبود، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ص 87.

([5]) فضل، صلاح (1992)، بلاغة الخطاب وعلم النــّص، في : **سلسلة عالم المعرفة**، العدد 164، ص 281.

الأقوال، ومحكي الأفكار. أما النوع الأول فلا صلة له بالمسافة السردية كونه نقلا "لما يفترض أنه غير لفظي إلى ما هو لفظي"([1]). في حين أن محكي الأقوال والأفكار يظهران بصور ثلاث:

ــ خطاب مقلد/ منقول/ مستحضر: كما يفترض في الشخصية أنها نطقت به. وهو أقرب الأشكال إلى المحاكاة؛ إذ يكون الخطاب متحررا من أي رعاية سردية، ويتصدر المشهد منذ البداية([2]).

ــ خطاب مُسرّد: فيه يظهر محكي الأقوال والأفكار كحدث بين الأحداث الأخرى. ويعد هذا النوع أبعد الحالات مسافة وأكثرها اختزالا.([3])

ــ خطاب محول: وفيه تدخل عناصر من درجة وسيطة على الخطاب المنقول مكتوبة بأسلوب غير مباشر تابع بدقة قليلة أو كثيرة.([4])

ومما يجدر ذكره، أن المحكي ينقل بوجهة نظر معينة، أو ما اصطلح على تسميته بالتبئير حسب جينيت. ومن ثم فإن ما يقدمه النص السردي يتحدد وفقا للمفهومين السابقين؛ المسافة السردية والتبئير. وقد شبه صلاح فضل تلازم الأمرين بالوقوف أمام لوحة تشكيلية؛ " إذ تقوم المسافة الفاصلة بيننا وبينها من ناحية، والجانب الذي ننظر منه من ناحية أخرى بتحديد ما يتسنى لنا رؤيته" ([5])

وقد سبق جينيت في الحديث عن التبئير ــ مع اختلاف المصطلح المعبر عنه ــ كل من بيرسي لوبوك و بويون و تودورف([6]). مع ملاحظة أن المؤدى واحد؛ لنقف أمام ثلاثة أنواع من من التبئير:

ــ التبئير في درجة الصفر: أي أن الحكايات غير ذات بؤرة. وهو النوع المشهور في القص الكلاسيكي؛ إذ يكون الراوي عليما بكل شيء.

([1]) بتصرف : جيرار، **خطاب الحكاية**، ص 181.
([2]) المرجع السابق، ص 188،187،185
([3]) المرجع السابق، ص 185.
([4]) المرجع السابق، الصفحة نفسها.
([5]) فضل، **بلاغة الخطاب وعلم النـّص**، ص 281.
([6]) انظر : - جينيت وآخرون، **نظرية السّرد من وجهة النظر إلى التبئير**، ص 115
- بوطيب، عبد العالي (1993)، مفهوم الرؤية السّردية في الخطاب الروائي بين الائتلاف والاختلاف. **مجلــة فصــول**، 11(2)، ص70.
- جينيت، **خطاب الحكاية**، ص 201.
- لوبوك، بيرسي (2000)، **صنعة الرواية**، (ط 2)، ترجمة عبد الستار جواد، عمان: دار مجدلاوي، ص151.
- يقطين، سعيد (1997)، **تحليل الخطاب الروائي (الزمن – السرد– التبئير)**، (ط 1)، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ص285.

ـــ التبئير الداخلي: تكون المعلومات السردية محكومة بمنظور شخصية أو أخرى. وقد يكون التبئير الداخلي ثابتا؛ أي يقدم من قبل شخصية واحدة، أو متغيرا وفيه يتحصل أكثر من منظور على التوالي لتقديم مواقف وأحداث مختلفة، وقد يكون التبئير متعددا؛ وفيه تكرر المواقف والأحداث من وجهات نظر مختلفة.

ـــ التبئير الخارجي: وفيه يقتصر التبئير على التمظهرات الخارجية سواء فيما يتصل بالشخصيات أو الأشياء.([1])

وقد استدرك كل من فيتو وكنعان على نمذجة جينيت للتبئير، وخلاصة القول؛ فإن المبئر وإن كان عليما فإنه حتما يضمر أشياء ويبئر على أخرى لأغراض بلاغية، لأن بإمكانه الاقتصار على أقوال الشخصيات وأفعالها ورصد هيئتها ضمن التبئير الخارجي، أو ينفذ إلى وعي المبأر ليجلو الحياة الباطنية والأفكار فيتحصل التبئير الداخلي. والحال نفسه في التبئير على الأمكنة والذوات فإما أن يحقق التبئير الخارجي أو يترك لأغراض بلاغية، وكذا الزمن؛ إذ يكون تحت تصرفه الأبعاد الزمنية للقصة كلها الماضي والحاضر والمستقبل.

وفي حال المبئر الداخلي؛ فإنه يجلو أفكاره وأحاديثه الشخصية، لذا يرى جينيت أن التبئير الداخلي لا يتحقق تحقيقا كاملا إلا في الحكاية ذات المونولوج الداخلي([2]). أما في تبئيره على الشخصيات الأخرى فإنه يقتصر على التبئير الخارجي تاركا إياه يشف عن الداخلي باستخدام دوال لفظية من مثل: (ربما، على الأرجح، كما لو، يبدو، يظهر)([3]). وفي تبئيره على الأمكنة فإنه لا يستطيع أن يبئر سوى على المكان الذي يتواجد فيه كالغرفة مثلا، فإن أراد التبئير على الشارع فلا بد من وجود نافذة، وهكذا. أما الزمن فتبئيره مقتصر على حاضر الشخوص. والحال نفسها في تبئير الراوي الشاهد.

([1]) بتصرف من : – برنس، **قاموس السّرديات**، ص 71.
– جينيت، **خطاب الحكاية**، ص 204.

([2]) جينيت، **خطاب الحكاية**، ص 204.

([3]) المرجع السابق، ص 212.

الراوي في أعمال عوّاد:

أولا : شكل السارد وحضوره في المحكي:

يشكل الراوي في أعمال عوّاد عنصرا سرديا بالغ الأهمية؛ لما يضطلع به من دور في تشكيل بنية السرد وتحولها؛ نظرا للتنويع في تبدل موقعه والمهام التي يضطلع بها. ومما يلحظ أن ثمة رابطا قويا بين موقع الراوي وحضوره في محكي الأحداث، ذلك أنه لا يقتصر على نقل المعلومات المجردة، وإنما يشمل تعليق الراوي عليها، إضافة إلى وصفه للأمكنة، وتحديده الزمن، وتعريفه الشخصيات. وكلما توافرت هذه مجتمعة أمكن القول بحضور قوي للراوي، بخلاف تراجعها لحساب نقل الحدث مجردا من التعليقات والوصف بما ينبئ بحضور قليل نسبيا للراوي.

وقد ينسحب الراوي في محكي الأقوال والأفكار إن جعل الشخصيات تؤديهما، لكن ذلك لن يؤثر على حضوره لا سيما إن استمر بالتعليق ووصف الحدث بالتصوير. في حين يزداد حضوره إن أورد أقوال الشخصيات وأفكارها مُسرّدة.

ابتداء بالمجموعة الأولى (الصبي الأعرج ـــ 1936م) يلحظ أن ثمة ثماني حكايات من أصل أربع عشرة حكاية يتموقع فيها الراوي خارج المستوى الحكائي دون أن يتعهد بأي دور فيها، ليكون بذلك راويا خارجيا متباين القصة؛ أي عليما. والحكايات هي: الصبي الأعرج، المقبرة المدنسة، الشاعر، الهاوية، الرسائل المحروقة، أحد الشعانين، حنون، الأرملة.

وتشترك الحكايات: الصبي الأعرج، والمقبرة المدنسة، والرسائل المحروقة، وحنون، والأرملة بحضور راويها القوي، الذي يظهر في المحكي من خلال أمور عدة تتمثل أولا بتنقله بين الأزمنة والأمكنة بحرية، ووصف الأخيرة وصفا طبوغرافيا دقيقا كما سآتي إلى ذكره لاحقا ضمن مبحثي الزمان والمكان. ومن ثم، يشعرنا الراوي بحضوره القوي إذ ينقل ما لم تأت الشخصيات على ذكره كما في حكاية (الصبي الأعرج) :

" **وتوثقت العلاقة بين الصديقين على تباعد السن. ولكن الصبي لم يبح لكريم بالسر الذي يؤلف مأساة حياته. لم يقل له إن عمه يضربه كل يوم بلا شفقة ...** " (1)

(1) عوّاد، **الصبي الأعرج**، حكاية الصبي الأعرج، ص 20

ومنه أيضا ما جاء في حكاية (أحد الشعانين) إذ يبين الراوي السبب الخفي وراء تحول شخصية يوسف إلى الكهنوت:

" **ثم إن هنالك سببا آخر كان بونا غسطين والخورية لا يعلنانه: البناء! البناء! صناعة متعبة، قذرة، لا تدر شيئا. إن الخورية ما تزال تذكر كيف كان بو حسون يأتي كل مساء متأففا ...**" ([1])

وأيضا، ما جاء في حكاية (المقبرة المدنسة)، إذ يصحح الراوي للقارئ الضمني المعلومات التي كان قد أوردها على لسان أهل القرية فيما يتصل بهوية الشخص الذي أفقد سلمى عذريتها:

" **لم يكن البائع اليهودي الدوار عاشق سلمى.... أما كل ذلك فزور وبهتان. إن الذي كان سببا في نزول سلمى إلى السوق في بيروت لم يعرفه إلا ثلاثة في فوران. كانوا ثلاثة. اليوم، بعد موت سلمى، لم يبق إلا المختار وبونا طانيوس. ..**" ([2])

ويتسع تدخل الراوي بما يورده من تعليقات وتعليلات ومعلومات من شأنها أن تزيد حضوره. ومنه ما جاء في الصبي الأعرج من تعليق على الشتاء في بيروت:

" **الله من شتاء بيروت! تنصب الأمطار ساعات دون انقطاع، كأن الله يفتح أبواب السماء ثم ينسى إقفالها**" ([3])

فالتعليق السابق لم يرد على لسان أي شخصية من شخصيات الحكاية، وأورده الراوي تصديرا للبدء بحدث جديد سيقع ضمن الليلة الماطرة. ومنه، إبراز رأيه بمحتويات قصر البيك في خضم الحرب حيث يموت الناس جوعا. مع ملاحظة الحيز اللغوي السردي الطويل الذي احتله من جسد المحكي، أقتبس جزءا منه تجنبا للإطالة:

" **الجوع يفتح عيونهم فتحات عميقة كالآبار، ولكنها عيون تتفتح ولا ترى. عيون لا تصلح إلا للبكاء. القصر يبتلع بيوتهم، ورب القصر يستبيح أعراضهم لقاء كسرة من الخبز. وهم يتكدسون حوالي القصر وتحت قدمي رب القصر ويموتون ذلا. ميتة لم تمتها حشرة في الأرض**" ([4]).

([1]) عوّاد، **الصبي الأعرج**، حكاية أحد الشعانين، ص 108

([2]) المصدر نفسه، حكاية المقبرة المدنّسة، ص 33

([3]) المصدر نفسه، حكاية الصبي الأعرج، ص 22

([4]) المصدر نفسه، حكاية حنون، ص 124

فالتعليق السابق لم يضف معلومة ذات قيمة للمحكي، لا سيما أنها لراو غير مشخص، الأولى ألا يلحظ أي علامة نصية تشير إليه. وقد يبدي الراوي تعليقاته على مواقف تصدر من الشخصيات، وكان الأصل إما حذف تلك التعليقات أو إسنادها إلى شخصية من الشخصيات، ومثاله ما جاء من تعليق في حكاية الأرملة على القبلة التي قبلها سعيد لهيلانة امتنانا لقبولها نقل رسالته إلى صديقتها ماري:

" ثم انحنى عليها وقبلها. يا لها من قبلة! قبلة الأب لولده إذا أراد أن يعزيه عن لعبة تحطمت بين يديه. هذه اللعبة كانت قلب هيلانة. قلب تحطم وذهب أشلاء " ([1]).

ويذهب الراوي إلى أبعد من ذلك حين يقدم إلى القارئ الضمني توضيحات أو تعريفات ــ إن جازت التسمية ــ لا تترك له أي فسحة لإعمال عقله في المحكي، من استنتاج أو ربط، مع ملاحظة أن معظم تلك التوضيحات والتعريفات لا لزوم لها في المحكي. ومنها ما ورد في تعليقه على أهل قرية فوران في حكاية المقبرة المدنسة:

" كانت قرية فوران، تلك الليلة سهادا على كل مخدة. دقت الساعة الثانية عشرة ولم يعرف النوم إلا الأطفال. مع أن القرويين يلجؤون عادة إلى فراشهم بعيد الغروب ...." ([2])

إذ من المعروف طبع القرويين في النوم المبكر، فمعلومته التي قدمها عن القرويين لم تمثل سوى إشارة نصية لحضور الراوي القوي. ومنه ما ورد في حكاية حنون التي جرت أحداثها في الحرب العالمية ضمن ما لاقته لبنان من مجاعة، ومع ذلك يقدم الراوي تمهيدا تاريخيا قبل أن يشرع بحكي مأساة حنون:

" لاقت بيروت في خريف 1917 ضيقا عظيما. جاءها ذلك من جماهير الجائعين الملتجئين إليها من أنحاء البلاد فتحولت إلى بؤرة من الأمراض والأقذار. وكان الموت يرف عليها بجناحيه، له يدان ملوثتان دائما بالفرائس، فائحتان برائحة النتن" ([3])

فلو اكتفى الراوي بذكر أن قصة حنا حصلت أيام المجاعة التي ألمت بجبل لبنان أبان الحرب العالمية لأدى الغرض، دون الحاجة إلى ذاك التمهيد.

ويلحظ أن الراوي العليم في الحكايات السابقة كان ينسحب أمام حوار الشخصيات ليتحصل محكي الأقوال المستحضر المصطلح على تسميته بالمشهد، علما أن نسبة المشاهد كانت تتفاوت

([1]) عوّاد، **الصبي الأعرج**، حكاية الأرملة، ص 137

([2]) المصدر نفسه، حكاية المقبرة المدنّسة، ص 29

([3]) المصدر نفسه، حكاية حنون، ص 122

من حكاية إلى أخرى، ومع أن حكاية الهاوية نصفها مشهد طويل إلا أن حضور الراوي ظل قويا لما وفره في محكي الأحداث من تعليقات وتعقيبات ووصف مُسرّد لا سيما ما كان يرد بين ثنايا المشاهد، ومنه:

" **ــ قلت لك اسكتي! اسكتي!**

ورفع يده عليها. فانتابتها ثورة من القهر والحسد واليأس معا، فانتصبت قاعدة في فراشها، وجحظت عيناها الكبيرتان في وجهها الهزيل المصفر بأربعين يوما من الحمى ونبشت شعرها وهي تصيح:

ــ أريد أن أنزل إلى بيروت هذه الساعة ! أن أقف وسط الشارع أمام بيتها وأنادي: يا ناس! ..." ([1])

وتزداد المساحة السردية التابعة لصوت الراوي في المحكي نتيجة إيراده محكي الأفكار مُسرّدا، ففي الوقت الذي ترد فيه الأقوال مستحضرة نجد أن الراوي يؤثر أن يدمج أفكار الشخصيات جزءا من السرد دون مبرر، وكان من حقها في بعض الحكايات أن ترد مستحضرة لغلبتها على السرد.

ومما لا شك فيه أن إتباع هذا الأسلوب في نقل الأفكار يوثق حضور الراوي بصورة أكبر، وهذا ما يبرز في حكايات الصبي الأعرج التي تعتمد الراوي الداخلي مثل حكاية الشاعر، الهاوية، ولاسيما أحد الشعانين؛ التي تعتمد في بنائها على محكي الأفكار المُسرّد الذي يرد على ضربين؛ المونولوج الداخلي، وتيار الوعي إذ تتداعى الأفكار مرتبطة بذكريات معينة؛ فالخورية الشخصية الرئيسة للحكاية تتداعى ذكرياتها المرتبطة بعقمها نتيجة وجودها في الكنيسة يوم أحد الشعانين:

" **كانت الخورية قد وقفت على كرسيها دون أن تشعر، ترافق طواف الموكب في الكنيسة ذهابا وإيابا، تنقل عينيها الصغيرتين اللماعتين من طفل إلى طفل، وتستعرض حياة كل واحد وحياة أمه وأبيه ... ثم تستعرض حياتها هي منذ أن تزوجت حتى هذه الساعة** " ([2])

([1]) عوّاد، **الصبي الأعرج**، حكاية الهاوية، ص 78

([2]) المصدر نفسه، حكاية أحد الشعانين، ص 111

وتمضي الحكاية مُسرّدة تداعي أفكار الشخصية، حتى لحظة جنونها جراء مرور الأطفال أمامها وتفكيرها بهم، مع ملاحظة أن الراوي كان يزج ــ بنسب ضئيلة جداــ جملا بسيطة من المونولوج المستحضر، كسرا لرتابة السرد:

" **اسم الله حوله" قالت الخورية ذلك وهي تخاطب نفسها، وطفت على شفتيها ابتسامة. إنها تتذكر عمادة هذا الصبي قبل ثماني سنوات، العمادة الأولى التي قام بها بونا غسطين بعد أن سيم كاهنا وأصبح راعيا للقرية. تتذكر أي فرح شعرت به في ذلك اليوم وأي غصة معا. الفرح لأن بونا غسطين يقوم بأول سر من الأسرار المقدسة في حياته الكهنوتية. والغصة لأنها قالت في نفسها: لماذا لم يرزقني الله ولدا مثل هذا الولد ليدشن بونا غسطين كهنوته به؟ لماذا رزق امرأة طنوس الجابي ولم يرزقني أنا**" ([1])

ويقع الراوي في الحكايات الست الأخرى المتمثلة بجدي وحكايته والجرذون الشتوي، وشهوة الدم، وعمر أفندي، وسقاء القهوة، والحمال الصغير في المستوى الحكائي، مما يجعله راويا داخليا، إلا أن تعهده بدور فيها يتفاوت تفاوتا واضحا وفيما يلي بيانه:

في الحكايتين جدي وحكايته، والجرذون الشتوي ثمة تبادل بين موقع الراوي والمروي له؛ فمن يبدأ بفعل الحكي يتضح أنه كان المروي له، ليتعهد فيما بعد بنقل الحكاية إلى القارئ الضمني بتحويلها إلى حكي مُسرّد؛ فالراوي في المستوى الحكائي ــ حيث يبدأ بفعل السرد ــ هو نفسه المروي له في المستوى الميتا حكائي أو تحت حكائي بالمسمى الآخر، مما يجعل المستوى الحكائي بمثابة الحكاية الإطار للحكاية الأساسية، ويحدث الانتقال بين المستويين الحكائي والميتا حكائي بأن يصطنع المؤلف الضمني مكانا في المستوى الحكائي يكون محفزا للانتقال إلى مستوى آخر من الحكاية، كوصول الراوي في الجرذون الشتوي مع صديقه جميل إلى مدرسة الفرندز:

" **كان الضجر قد بدأ يقطب جبيني ويثقل قدمي حينما وصلنا إلى مدرسة الفرندز. تقدم جميل ودخل من الباب، فوقفت وصحت به:**

ــ اتفقنا على جلسة في مقهى، فإلى أين تقودني؟ فلم يجب بل استمر ماشيا. ثم جلس في ساحة المدخل على صخر وطفق يسرح بصره في ما حواليه. والواقع أني ما كرهت مجالسته في ذلك المكان الظليل الذي تمتد فوقه شجرات الكينا الباسقة ... التفت إلى صديقي،

([1]) عوّاد، **الصبي الأعرج**، حكاية أحد الشعانين، ص 111

فإذا على وجهه اصفرار ونحول، كأن جميل الساعة غيره قبل ساعة. فلم أستطع أن أخفي دهشتي وجزعي ...

بعد أن ألقيت عليه عشرات الأسئلة عن تغير حاله، فتح فاه وقص علي هذه القصة الفاجعة، قال:... " ([1])

ومن دالة السرد (قال) يتضح أن الحكاية تسرد لاحقة لحصولها باستخدام الخطاب المستحضر، وكأنها على لسان جميل، مع أن راويها هو من اضطلع ابتداء بفعل الحكي في المستوى الحكائي لا الصديق جميل. والشأن نفسه في حكاية جدي وحكايته، إذ يحكي الراوي في المستوى الحكائي، مستخدما ضمير المتكلم، حكاية نزوله قرية بيت شباب تلبية لدعوة صديقه، ومن ثم يتحقق الانتقال إلى المستوى الميتا حكائي الذي يحكي فيه حكاية جد صديقه، إضافة إلى حكاية خرافية كان الجد يرويها لأحفاده، مع ملاحظة أن تلك الحكاية الخرافية لا تقع في مستوى (تحت تحت ــ حكائي) أو ميتا حكائي ثان وإنما في المستوى الميتا حكائي الأول ذلك أن الراوي يوقف حكاية جده ويبدأ بما كان يرويه الجد لهم مستخدما الخطاب المُسرّد، ومن ثم يستأنف ما حصل لجده:

" **فلن تفهم المأساة كم هي، ولن تفهم قلب جدي وأحلامه إلا إذا سمعت حكايته التي كان يفضلها على كل حكاية. إنني ما أزال أحفظها، ولكن من لي بلسان جدي يخرجها لك! إنها على لساني تفقد كل سحرها ...**" ([2])

فلو أن الراوي استخدم عبارة من مثل : قال جدي لانتقلت الحكاية إلى مستوى ميتا حكائي ثان، ولكنه بتسريده الخطاب أبقى عليها في المستوى الأول، ليتبين للقارئ الضمني أن حياة جده تشبه ما كان يرويه لهم من حكاية الشاطر مع أبيه مع اختلاف النهاية فيما بينهما، ذلك أن الجد لم يسترجع ابنه أمين، بخلاف الملك الذي استرد ابنه حسن. ومن ثم تتحقق الوظيفة التيماتية من إدخال القصتين ضمن المحكي نفسه بهدف إقامة المشابهة والتقريب.

ومما يسترعي الانتباه، أنه ومع وجود الراوي المشخص في المستوى الميتا حكائي وتعهده بدور فيها، إلا أنه كان راويا شاهدا؛ ذلك أنه اضطلع بنقل حكاية غيره لا حكايته، ففي الجرذون الشتوي يحكي الراوي حكاية أخته التي ماتت جوعا إبان المجاعة التي أصابت جبل لبنان في

([1]) عوّاد، **الصّبي الأعرج**، حكاية الجرذون الشتوي، ص 47

([2]) المصدر نفسه، حكاية جدّي وحكايته، ص 88

الحرب العالمية الأولى، ويكتفي في سرده بأن ينقل الأحداث ويصورها بعيدا عن إيضاح موقفه أو مشاعره خلا بعض الجمل القصيرة. والشأن نفسه في جدي وحكايته، فالراوي يحكي الحكاية وهو على اطّلاع تام بتفاصيلها، إذ كان جده يستدعيه كل أسبوع ليملي عليه الرسائل التي يريد إيصالها إلى أمين في أميركا، فيستمع إلى معاناة جده، ويكتبها مع كل رسالة:

" **كنت أنا في ذلك الوقت طالعا على العلم، أجيد الخط، فأخذ جدي يستدعيني كل أسبوع ويقول لي:**

ـ هات ورقا وقلما وتعال إلى هنا، اكتب لي كتابا إلى خالك. قل له إني أبكي كل يوم. وإذا أحب أن لا يرجع فليرسل إلي صورته على الأقل... يشهد الله يا صديقي أنني كتبت لخالي أكثر من خمسين كتابا، كل واحد منها بل كل جملة فيها تبكي الصخر" ([1])

ويلحظ أن الراوي مع تعهده بهذا الدور الرئيس في الحكاية، يبتعد عن إبراز مشاعره أو رأيه، ويكتفي بنقلها نقل المشاهد لا المشارك. ويزداد التباعد بين موقع الراوي وما يجب أن يكون عليه حضوره في حكاية شهوة الدم؛ ذلك أن الراوي يفضي بحكايته إلى مروٍ له غير عاقل هو كلب ابنه الصغير، في خضم مقارنته حول الألفة بين ابنه والكلب، وسلوكه السادي مع الكلاب عندما كان فتى صغيرا، ولنفوره من ذاك السلوك وتنكره منه نجد أن الراوي يبدأ الحكاية مستخدما ضمير المتكلم حتى إذا بدأ بسرد ما يستنكره من ذاته انتقل إلى استخدام ضمير الغائب هو، فكأنه يقيم انفصالا بينه وبين نفسه بالتنقل بين ضميري الأنا وهو:

" **يرجع ذلك إلى عهد بعيد كنت ابن ست أو سبع سنين، صبيا مبعثر الشعر، محمر الخدين، مشقوق القميص في يده عصا، وفي نفسه مثلها، يطوف طرق القرية ...** " ([2])

وينتقل الراوي بعد استخدامه ضمير المتكلم إلى سرد الحكاية كأنه راو خارجي مع الحد مما للراوي الخارجي من إمكانيات، فلا ولوج إلى عقل الصبي ومشاعره أو بيان السبب من وراء تصرفاته تلك. وفي الموضع الوحيد الذي يورد فيه تعليقا نجده يستخدم الضميرين؛ الأنا ويعبر فيه عن نفسه الرافضة ذاك الصبي بتصرفاته، وضمير هو إذ يتحدث عن نفسه صغيرا لا يفقه:

([1]) عوّاد، **الصبي الأعرج**، حكاية جدّي وحكايته، ص 87

([2]) المصدر نفسه، حكاية شهوة الدم، ص 145

" أنا أفهم كيف تعوي الكلاب بالمقلوب. أفهم ويكاد رأسي يتفلق ويقع هنا على السجادة فلقتين بين ولدي والكلب. أما ذلك الصبي فكان لا يفهم، ربما كان لا يسمع أيضا. أما أنه لا يرحم فأمر لا يختلف فيه رجل اليوم وصبي الأمس" ([1])

أما في الحكايتين عمر أفندي، وسقاء القهوة، فالراوي فيهما شاهد كونه يقع في المستوى الحكائي يسرد ما رآه دون أن يكون له دور أساسي على مستوى الحكي. وعليه، فقد كان حضور الراوي محدودا لاقتصاره على نقل حكاية محكومة بالمشاهدة، وتنحيه بالابتعاد عن أي تعليق أو إبداء لرأي.

ولعل الحكاية الوحيدة التي يمكن القول بوجود راويها الداخلي هي حكاية الحمال الصغير، ذلك أن الراوي يسرد ما حصل معه قبل يوم من اختياره حمالا صغيرا ليضع مشترياته في سله الكبير، واتفاقهما على أن يلتقيا في مكان محدد يصله الراوي بعد ركوبه الترامواي ويصله الحمال مشيا على الأقدام. وفي خضم تأخر الصبي يطلع الراوي القارئ الضمني على شكوكه، وانفعالاته، وأفكاره بسبب تأخر الصبي، ومن ثم يوقفه على ندمه. فصوت الراوى وحضوره واضحان، والسرد يعج بالإشارات النصية التي ترجع إلى الراوي:

" اكتشفت أمس اكتشافا.

عرفت أن الحمال الذي ينقل لي أمتعتي من السوق إلى البيت إنسان سوي مثلي. فلم أعجب من ذلك بقدر ما خجلت" ([2])

وفي موضع آخر يصف حاله وماذا فعل بعد أن كسر الصبي بيضتين، ولم يجرؤ على النظر في عيني الراوي:

" وليته نظر! بل ليت لي من كان حاضرا ليراني! جمدت جمودا غريبا. وانحل غضبي في نفسي انحلال الملحة في الماء. وسال مع لعابي سائل حلو غريب، فاقتربت من الحمال الصغير وكأني أنا الساعة غيري قبل ساعة..." ([3])

ويظهر الراوي في حكايات المجموعة الثانية (قميص الصوف ــ 1938) المؤلفة من سبع حكايات عليما في ست منها، هي: قميص الصوف، والوسام، وتوها، وبهية، والرفيق كامل، وكاراخو. وشاهدا في واحدة هي: ميثاق الموت.

([1]) عوّاد، **الصبي الأعرج**، حكاية شهوة الدم، ص 147

([2]) المصدر نفسه، حكاية الحّمال الصغير، ص 164

([3]) المصدر نفسه، الحكاية نفسها، ص 166

ويكتفي الراوي العليم في الحكايات الست فيما يتصل وعرضه للأمكنة، بأن يحدد المكان بإعطائه اسما تاركا الوصف الطبوغرافي، وكذا في تقديمه للشخصيات باستثناء بعضها مما كان لوصفها أهمية على مستوى الحكي. وقد استبدل الراوي فيها التصوير السردي بالتصوير الوصفي، إذ يصف أفعال الشخصيات والأحداث في سيرورتها بما يحافظ على حضوره قويا في المحكي. كما وتصرف بالزمن من خلال التلخيص الذي قلص زمن الحكاية المحكوم بسنوات طويلة، وحيث اختصر حجم الشريط اللغوي، الأمر الذي يعد سمة بارزة لحضوره في المجموعة، كما سآتي إلى بيان ذلك كله في المباحث اللاحقة.

ونتيجة لعناية الراوي بالتلخيص الزمني ومتابعة الحدث بالتصوير في سيرورته، فإن تعليقه على بعض المواقف والأحداث، وتكلمه بما لم تأت الشخصيات على ذكره جاء بنسب ضئيلة في الحكايات إما على شكل جمل صغيرة أو فقرات بالكاد يتبين القارئ الضمني أنها للراوي، ومنه ما جاء في حكاية قميص الصوف من سرد لطلب أوديت من زوجها أن يصحبها في نزهة على الثلج:

" **طلبت أوديت من زوجها أن يذهبا في نزهة على الثلج في ذلك النهار المشمس الذي تنبعث فيه من كل ناحية في الأرض والسماء فرحة هادئة قريبة جدا من الحزن. أليس للحزن أحيانا مظهر الفرح وللفرح مظهر الحزن، فهما متداخلان لا يفترقان، يشعر القلب بهما معا ويتعب العقل تعبا مزعجا في شطر الواحد عن الآخر**"([1]).

فمن الواضح جدا أن التعليق السابق للراوي حصرا، زج فيه فلسفة ولغة لا تتطابق وثقافة شخصيات الحكاية لا سيما أم أمين المرأة القروية البسيطة. والملاحظ أن تعليقات كهذه من شأنها أن تبرز صوت الراوي العليم بما يخالف ما يجب أن يكون عليه من غياب أي إشارات دالة عليه، قد ندر وجودها في حكايات قميص الصوف والتي قد تسبب خلطا بين صوته وصوت المؤلف الضمني.

ويقتصر تدخل الراوي على نقل ما لم تأت الشخصيات على ذكره في حكاية توها في موضعين، أخفى فيهما سليمان الشخصية الأساسية نيته وأظهرها الراوي:

([1]) عوّاد، توفيق يوسف(1993)، **قميص الصوف**، (ط 13)، بيروت: مكتبة لبنان، حكاية قميص الصوف، ص22

"وكان في نية سليمان أن يبيت ليلته الثانية خارجا، ولكنه لم يجد عند صاحبته شريكة لسريره، فانتظر ساعة، فأغلقت الدنيا في وجهه، فقام يتمشى على الأرصفة، فقادته قدماه ــ كأنها تقودانه عفواــ فلم ير نفسه إلا على عتبة منزله، فدخله" ([1])

ويرسخ النص السابق طبع سليمان في كرهه الشديد للبنات؛ إذ يفضل أن يبيت ليلته خارج البيت على أن يعود ويرى مولودته الجديدة. وفي موضع آخر يكشف الوجهة التي يتمنى سليمان أن يكلف بها عند سؤاله مديره عن مهمة يؤديها لعمله في دائرة الشرطة، بعد أن أقدم على خنق ابنته:

" فلم يتجاسر على رفع عينيه إلى عيني المدير، كأنه يخشى أن يسرق منهما سر جريمته، وقال متلعثما إنه جاء يسأل هل من مهمة يراد إسنادها إليه ــ وكان سليمان يريد هذه المهمة خارج المدينة ــ فأجابه المدير بأن عليه الراحة ..." ([2])

والواضح أن ما في نية سليمان قد وضع جملة معترضة؛ زجا من الراوي ليوضح مدى الخوف والارتباك اللذين سيطرا على سليمان إثر فعلته.

ويقف الراوي في توضيحاته التي تأتي بين ثنايا السرد على ما يلزم لأفعال الشخصيات، كتوجيه للسرد حتى يمنع القارئ الضمني من أن يفهم شيئا على خلاف حقيقته. ومنه ما ورد في حكاية قميص الصوف، من توضيح للراوي إثر اعتراض الكنة على حبات الكستناء الفاسدة التي رأت أن حماتها أم أمين تخصها بها:

" لم تكن الأم، في الواقع، تختار الحبات الفاسدة لكنتها، لكنها كانت تختار الحبات الحسنة لابنها وتعطيه إياها، وتعطيه معها نظرة عميقة طافحة بأسرار الحنان والحب والغيرة" ([3])

أما التوضيحات التي تأتي كتعريفات لبعض المفردات والتراكيب المستخدمة ضمن اللهجة اللبنانية فقد أوردت في الحاشية، بخلاف ظهورها جزءا من السرد في حكايات الصبي الأعرج. من مثل توضيحه لكلمة توها التي "**تطلق على البنت على سبيل السخرية**"([4]). و دلوك البيض؛ أي مسحوق قشر البيض المدقوق لزينة الوجه الذي تستخدمه القرويات عوضا عن مساحيق التجميل.

([1]) عوّاد، **قميص الصوف**، حكاية توها، ص 46
([2]) المصدر نفسه، الحكاية نفسها، صفحة 50
([3]) المصدر نفسه، حكاية قميص الصوف، ص 13
([4]) المصدر نفسه، حكاية توها، ص 45

ويحافظ الراوي على التراجع أمام حوار الشخصيات، كما أنه يجعل المونولوج الداخلي مُسرّدا بنسب ورود ضئيلة باستثناء حكاية قميص الصوف التي تعتمد في بنائها على المونولوج الداخلي المُسرّد، لذا كان من حقها أن تسرد بلسان الشخصية الأساسية أم أمين. ولعل اختيار الراوي العليم جاء تلبية لدور مهم يتمثل في رصد أفعال أم أمين عند لقائها بابنها وكنتها عشية عيد الميلاد باستخدام التصوير السردي، الأمر الذي خلق تعاطفا مع شخصية أم أمين، وفهم ما آلت إليه شخصية أمين بعد زواجه من امرأة بيروتية.

وجاء التخفف من المونولوج المُسرّد في حكايات قميص الصوف نتيجة حتمية للعناية بأفعال الشخصيات التي تستلزم متابعة سردية للفعل بعيدا عن الولوج في دواخل الشخصيات وما يفكرون، مما جعل نسبة محكي الأقوال والأحداث أكبر من الأفكار ؛ إذ يقتصر وجود المونولوج المُسرّد في بعض الحكايات على موضع واحد كما في حكاية بهية. أو موضعين كما في الرفيق كامل، مع ملاحظة أن الموضع الأول فيها يبدو كتعليق من الراوي لولا وجود دال يعكس أنه مونولوج داخلي مُسرّد:

" **ولكنه كان واثقا من أن الصائغ سيغشه. أليس الصائغ من جملة هؤلاء الرأسماليين المستثمرين؟ أليس هو أحد أعضاء هذه الشركة العظيمة التي تهيمن على العالم والتي يشبهها كامل بالغول، تأكل وتأكل وتظل تأكل ولا تشبع؟ إذا أعطاه مقابل الرهن أربع ليرات ورقا فيا سعده! أربع ليرات تكفي طحينا لزوجته ولأولاده الثلاثة، وعرقا ودخانا له طول أسبوع. وفي الأسبوع التالي؟ .... إنه لا يريد أن يفكر في المستقبل. ربما عاد في الأسبوع التالي إلى السجن**" ([1])

إن جملة : " **والتي يشبهها كامل بالغول** " تبعد هذا الجزء من المحكي عن أن يكون مونولوجا مُسرّدا، وتقربه من تعليقات الراوي. إلا أن جملة: " **إنه لا يريد أن يفكر في المستقبل. ربما عاد في الأسبوع التالي إلى السجن**" تبرز أن ما سبقه من حكي كان ضمن تفكير الشخصية، لكن بأسلوب مُسرّد.

وتخلو كل من حكاية الوسام، وكاراخو من محكي الأفكار المُسرّد، لأنهما في بنيتهما تعتمدان على تصوير أفعال الشخصية الخارجية لإبراز التناقض الواضح بين ما يجب أن تكون

([1]) عوّاد، **قميص الصوف**، حكاية ميثاق الموت، ص 97

عليه الشخصية وما هي عليه في الواقع من مثل شخصية رجل الدين الأب روفائيل في الوسام الذي يمنع الأجور عن العميان ويعاملهم معاملة سيئة.

ولا يخفى ما للتخفف من الاسترجاعات من دور في تراجع نسبة محكي الأفكار؛ إذ إن العود إلى الوراء غالبا ما يصحبه حوار داخلي يتصل والذكريات المسترجعة.

وفي حكاية ميثاق الموت التي تحوي مستويين سرديين؛ حكائي، وميتا حكائي، يصنف الراوي الذي يضطلع بسرد الحكاية راويا شاهدا؛ إذ إنه يروي حكاية صديقه المتوجس من الموت أيام الحرب العالمية الأولى، وكان مصاحبا له طول مدة بقائهما في الجبهة انتهاء بحادثة وفاته:

" كان الحديث عن الحالة السياسية في العالم، وعن إمكان نشوب حرب عامة جديدة ... وكان بيننا صديق ساح في الأرض وقيض له أن يحمل البندقية إلى جانب الذين حملوا بنادقهم أربع سنين متواصلة، فقص علينا القصة التالية، قال: .... وكان بين رفاقي واحد شدت بين نفسه ونفسي روابط من المحبة حتى أصبح لي مثل أخ ... وكان فرانسوا ــ وهو اسمه ــ يكره الحرب. يجب أن لا تروا في هذا الكره جبنا" ([1])

ويمضي في حكاية فرانسوا في المساحة السردية اللغوية للحكاية. ومع أن السارد ينقل حكاية غيره بتفاصيلها إلا أنه في الوقت نفسه يصرح، بل ويستطرد في نقل أفكاره ومشاعره التي كانت تنتابه جراء تأثير فرانسوا عليه، كإقناعه بعد اختلاط حقائب الجنود بعضها ببعضها الآخر أن من يصيب حقيبته فإنه سوف يعود إلى دياره سالما وإلا فسيموت في الجبهة:

" وكنا ما نزال نمشي. فلم أشعر إلا ويدي، أنا أيضا، تحاول، على غير وعي مني، أن تمتد وراء ظهري. وتذكرت أن في حقيبتي من جهة اليسار دبوسا شككته فيها لرتق فتق. فألحت علي رغبة هي أشد من الفضول بأن أتحسس مكان الدبوس. أحقيبتي هي؟ " ([2])

ومن ثم، فإنه يعود إلى نقل مشاعره بعد أن اكتشف أنه أصاب حقيبته:

" لا أدري أية غبطة غمرت قلبي في تلك اللحظة النادرة من لحظات الحياة! على أنها غبطة خالطها من المفاجأة اضطراب سرى في دمي من أم رأسي إلى أخمص قدمي وخلع قلبي

([1]) عوّاد، **قميص الصوف**، حكاية توها، ص 50

([2]) المصدر نفسه، حكاية ميثاق الموت، ص 99

خلعا حتى سمعت دقاته في ضلوعي كدقات الجرس. وتابعت مسيري وقد انقلب أمري من الهزء بما كان يحدثني به رفيقي إلى الإيمان به كنبوءة مقدسة" ([1])

ويختصر الراوي زمن الحكاية مستخدما تقنية التلخيص الزمني والقطع غير مرة. ومنه:

" **سرنا أسبوعين كاملين، ست عشرة ساعة في النهار مشيا متواصلا، وثماني ساعات من الليل للنوم. والمطر ينهمر علينا ويلصق ثيابنا بأجسامنا"** ([2])

ويسرد الراوي الأحداث، ويصف ما يأتي فرانسوا على فعله مستخدما التصوير السردي، حتى إذا جاء على ذكر أقواله استخدم الحوار المستحضر لا المُسرّد، ومنه:

" **فسألته لم قام مبكرا، وأنا أنفض بيدي النعاس عن عيني، فلم يجب. ثم نظرت إليه جيدا فإذا هو منبوش الشعر، وعيناه محمرتان، بارزتان، تريدان الخروج من وجهه فقال:**

ــ سأموت! أما قلت لك إني سأموت؟ لقد حلمت هذه الليلة أني ما أزال في الجبهة، وأن الأعداء رمونا بالقنابل، فذهب كل منا يحفر خندقا ليحتمي به" ([3])

ولا تعود الحكاية إلى المستوى الحكائي بعد انتهاء الراوي من سرد حكاية فرانسوا حيث تنتهي ضمن المستوى الميتاحكائي:

" **ومرت دقيقة طويلة، طويلة كأنها دهر، وعينان في عيني براقتين كالزجاج على شمس الظهيرة. حتى سمعت صرير الباب تفتحه يد من الداخل، فارتعدت، ورفعت عيني وانحلت عقدة لساني وهممت بأن ...**

فإذا بفرانسوا يقع على عتبة بيته جثة هامدة" ([4])

وهذا بخلاف حكايات الصبي الأعرج التي حملت الأسلوب نفسه من وجود مستويين للحكاية، إذ كانت الحكاية تعود إلى المستوى الحكائي حيث ينهيها الراوي.

وتتميز المجموعة الثالثة (العذارى ــ 1944) بتنوع حكاياتها من حيث التفاوت في طول الشريط اللغوي؛ إذ توجد الحكاية الطويلة، والقصيرة، والأقصوصة. إضافة إلى شكل السارد؛ الخارجي، والداخلي، انتهاء بالشاهد الذي كان له النصيب الأكبر من حكايات المجموعة.

([1]) عوّاد، **قميص الصوف**، حكاية ميثاق الموت، ص 100

([2]) المصدر نفسه، الحكاية نفسها، الصفحة 103

([3]) المصدر نفسه، الحكاية نفسها، الصفحة 104

([4]) المصدر نفسه، الحكاية نفسها، الصفحة 109

يظهر الراوي الخارجي متباين الحكاية (العليم) في نوعين من حكايات العذارى؛ ذات الشريط اللغوي الممتد عبر بضع صفحات، والأقاصيص. ويعتني الراوي في الحكايات الطويلة: قبر أم، وبلاد الذهب، والكمبيالة الأولى بتلخيص الحكاية مستخدما تقنية تسريع السرد؛ إذ يعمد إلى القطع والتلخيص غير مرة، لا سيما في حكايتي بلاد الذهب، وقبر أم، ففي الأولى يلخص الراوي عبر صفحات قليلة حكاية امتدت عبر ما يقرب الثلاثين عاما.

ومع أن التلخيص الزمني يحسب لحضور الراوي في النص، إلا أن ثمة تراجعا واضحا له بصفته عليما، منها تصرفه في تحديد مكان الحكاية ووصفه؛ فابتداء لم يسم الأمكنة واكتفى بأن يقول القرية، البيت، ... ومن ثم التخلي عن وصفها وصفا طبوغرافيا دقيقا، مع الإبقاء على جمل بسيطة دالة على المراد من الوصف، كما سآتي إلى بيانه لاحقا. والحال نفسها في تقديمه لشخصيات الحكايات، إذ لا اضطراد واضحاً في أسلوبه؛ فتارة يخفي أسماء الشخصيات وأوصافها الخارجية، كإغفاله لاسم الفتاة في قبر أم، والتركيز على أفعالها، واسم شخصية الرجل في الكمبيالة الأولى، لكنه في الحكاية نفسها صرح بأسماء الشخصيات ضمن الاسترجاع الخارجي للشخصية الأساسية. ونجده في بلاد الذهب يصرح بأسماء الشخصيات دون وصف شكلها الخارجي.

ويتراجع حضور الراوي بوضوح فيما يقدمه من تعليقات وتوضيحات، والبوح بأسرار الشخصيات، والاستعاضة عن ذلك بنقل الحدث بدقة. ومنه، ما نقله ضمن سرده للأحداث في حكاية بلاد الذهب من تعجب الناس حول كيفية تدبر حنة لأمرها بعد أن امتنع زوجها همام في البرازيل عن إرسال النقود لها ولابنهما مخول:

" لا يعلم أحد بالضبط كيف استطاعت حنة أن تحتال على العيش طول هذه المدة وأن تربي ابنها. ولكنهم كانوا يرونها وقد رثت ثيابها وبانت عليها المسكنة، أو تسوق عنزة لها إلى الحقل، أو تعود من القداس يوم الأحد خافضة الرأس، فلا يكلمونها إلا لماما". ([1])

فالراوي في مواقف كهذه ــ ضمن المجموعتين السابقتين ــ كان يعمد إلى التوضيح، فيكشف كل شيء للقارئ الضمني، ولكنه في الموقف المذكور آنفا ترك الأمر دون توضيح جاعلا القارئ يسأل عن كيفية تدبر حنة لأمرها، ولا يجد جوابا. ولا يعني تخفف الراوي من

([1]) عوّاد، **العذارى**، حكاية بلاد الذهب، ص 36

التوضيحات غيابها كليا عن المحكي؛ ففي الحكاية نفسها، بعد سرده لحادثة سفر مخول بحثا عن أبيه، ومحاولة حنة تبرير ذلك بالكذب على النساء، يعلق:

" **أما حنة فكانت تعلم أنها تكذب عليهن، ولكنها كانت تصدق نفسها**" ([1])

ومما يجدر ذكره، أن تعليقات الراوي كانت قليلة لا تتجاوز جملا بسيطة، كما في التعليق السابق. باستثناء ما ختم به حكاية الكمبيالة الأولى مبديا رأيه، مع ملاحظة أنه تعليق قصير جدا إذا ما قورن بتعليقات سابقة كانت تتجاوز الفقرتين:

" **إن تلك الشعرة هي التي أوجدت الشك بكلام الرجال، وزعزعت الثقة بين الناس. إن شعرة بو حبيب أول كمبيالة في لبنان**" ([2])

ويؤثر الراوي ــ فيما يحسب تراجعا لحضوره ــ أن يجعل الشخصيات تبوح بأسرارها ضمن الحوار المستحضر، ولا يتولى ذلك كما عهد منه سابقا. ومثاله ما ورد في حكاية قبر أم؛ إذ يبين أن الفتاة تضمر سرا حول إمكان شراء جزء من أرض المقبرة لتبني قبرا فخما لأمها في المستقبل، لكن الفتاة هي من تصرح بالسر:

" **أما كيف تشتري الأرض فسر بينها وبين نفسها. سر عظيم لم تبح به لأبيها ولا لمخلوق في الدنيا. بلى إن الأم وحدها جديرة بأن تعرفه ... وهكذا انحنت الفتاة على أزهار القبر ذلك المساء فقلمتها ... ثم تراجعت قليلا تنظر إلى الصليب والسياج، وهمست مخاطبة أمها:**

ــ اطمئني يا أمي. هذا شيء وقتي. كنت أقول لك، أتذكرين؟ أنني لن أتزوج إلا شابا جميلا أحبه ولو كان فقيرا على الأرض. غيرت رأيي يا أمي. سأختار غنيا كبيرا من الأغنياء، ويكون شرطي الأول عليه لا الجهاز، لا الفساطين الحرير، ولا الخواتم والأساور، بل أن يبني لك، رأسا بعد الإكليل، القبر الفخم الذي تستحقينه". ([3])

ويقتصر حضور الراوي العليم في الأقاصيص على اختصار حادثة باستخدام التلخيص الزمني مع إضمار أي تفاصيل للمكونات السردية الأخرى، واختفاء أي تعليق أو توضيح للراوي، فلا يبقى سوى ملخص الحادثة، مع ملاحظة وضوح الفكرة والمراد منها. ومثالها أقصوصة (المقاييس):

([1]) عوّاد، **العذارى**، حكاية بلاد الذهب، ص 37
([2]) المصدر نفسه، حكاية الكمبيالة الأولى، ص 67
([3]) المصدر نفسه، حكاية قبر أم، ص 57

" كان عمره خمسين سنة، فجاءه من قال له:

ــ إن شاء الله تعيش مئة سنة.

ففرح وشكر له دعاءه.

وجاءه آخر وقال له:

لم يبق من عمرك إلا نصفه.

فكاد يموت". ([1])

ويظهر الراوي داخليا يروي حكايته، أو موقفا حصل معه شخصيا، وكان له أثر في حياته في حكايات خمس إذا ما استثنيت ثلاث من الأقاصيص. والحكايات هي: القرينة، المعلم، الأربعون، ذكرى كاوية، انتهاء بغزالة الصحراء.

ويتفاوت حضور الراوي الداخلي في الحكايات السابقة لاسيما فيما يعبر فيه عن أفكاره وأحاسيسه تفاوتا واضحا؛ ففي حكاية القرينة يراوح الراوي في سرده بين ضميري الأنا وهو، إذ يعبر في الأخير عن ذاته وقت كان صغيرا، وينهض بوظائف الراوي الخارجي ضمن مساحة سردية لغوية صغيرة إذا ما قورنت بالحكاية جميعها، مما جعل حضور الراوي قويا بما قدمه من تلخيص زمني وقطع، ووصف، وولوج إلى عقل الشخصية. ويحافظ الراوي ــ إذ يعبر عن ذاته بضمير الأنا ــ على الحضور القوي نفسه إضافة إلى تعبيره الواضح عن أفكاره وأحاسيسه:

"**أخلص الناس من أوهام قرائنهم، وأعجز عن خلاص نفسي من حقيقة قرينتي. لأنها حقيقة صارخة هذه، أشد ما يغيظني منها هزؤها الدائم بي وقهقهتها التي تملأ أضلاعي في النهار وتقض مضجعي في الليل، فأنتفض مذعورا كالطفل، وأجمد مشدوها كالقصبة الفارغة**" ([2])

وينحو الراوي في حكاية المعلم المنحى نفسه في استخدام ضميرين يعبر بهما عن نفسه، دون أن يراوح بينهما، إذ إنه يستخدم ضمير الأنا في المستوى الحكائي ويوجه الخطاب إلى المروي له، حتى إذا انتقل إلى المستوى الميتا الحكائي أقام انفصالا بين ذاته والحكاية التي يرويها مستخدما ضمير الغائب هو،مع أنه بطل الحكاية؛ ليحقق الغاية والتواصل لدى المروي

([1]) عوّاد، **العذارى**، أقصوصة المقاييس، ص 114

([2]) المصدر نفسه، حكاية القرينة، ص 30

له. ونتيجة لذلك فإنه يروي الحكاية كما لو أنه راو خارجي، مما يجعلها شبيهة في بنيتها بالحكايات ذات الراوي العليم.

ويعد حضور الراوي الداخلي ضئيلا نسبيا في حكايتي غزالة الصحراء، وذكرى كاوية إذا ما قورن بالقرينة؛ ذلك أنه ينقل حادثة حصلت معه بإيجاز معتمدا التصوير، ويعطي رأيه فيها ضمن مساحة نصية صغيرة لا تتجاوز الفقرة والتي تأتي خاتمة للحادثة المسترجعة، كاسترجاع الراوي لحادثة وقوعه على بابور المدرسة إثر ضربة من المعلم:

" **ذكرى كاوية ... ما تلبث أن تنهمر علي بحنان ــ كهذه الأمطار المنهمرة ــ ألف ذكرى وذكرى من ذلك العهد الطيب**" ([1])

ولولا وجود تلك الآراء الموجزة الخاصة بالراوي الداخلي لأمكن القول أن لا فرق بين استخدام الراوي الداخلي والخارجي في هذه الحكايات، إذ لا يعدو أن يكون تنويعا في استخدام الضمائر.

ويظهر الراوي الشاهد في ثلاث عشرة حكاية يضطلع فيها بنقل حادثة لا حدثا متطورا. وبناء عليه، فإن حضوره اقتصر على تصوير الحادثة وإبداء رأيه، دون أن يتعهد بدور فيها كما في معظم الحكايات، أو يؤدي دورا ثانويا يمكنه من سرد الحادثة وتصويرها، ومنه، ما ورد في حكاية الآباء والبنون ــ على سبيل المثال لا الحصر ــ إذ يلتقي الراوي بعجوز اسمها أم مخول تستمر في بيع اللبن مع أن لها أولادا ثلاثة بإمكانهم أن يكفوها عناء البيع، ليدور بينه وبينها حوار، يكشف الراوي منه الغرض من حكايته:

" **سلمت على أم مخول، وكاشفتها بما يجول في خاطري، فهزت برأسها وقالت:**

ــ يا ابني، حاجتهم لنا عز، وحاجتنا لهم ذل. سأبيع لبنا إلى أن أموت" ([2])

أما في الحكايات التي لا يتعهد فيها الراوي بأي دور، فإنه يتوسل بأداة تمكنه من سرد حكايته، كأن يقف على شرفة منزله، فيرى الحادثة التي بدورها تسترعي انتباهه وتوحي له بفكرة ما، تجعله يحكيها، ومثاله حكاية أم، والبقية المودعة؛ ففي الأولى تبدأ الحكاية:

"**أطللت من شرفة منزلي، وكأني في لوج من ألواح مسرح. وكانت الرواية في الشارع**" ([3])

وفي حكاية البقية المودعة يستهل الحكاية بالأسلوب نفسه:

([1]) عوّاد، **العذارى**، حكاية ذكرى كاوية، ص 102

([2]) المصدر نفسه، حكاية الآباء والبنون، ص 93

([3]) المصدر نفسه، حكاية أم، ص 97

" **مرة أخرى وقفت على شرفة منزلي أتأمل الحياة التي يحياها جاري في المنزل المقابل ....**" ([1])

ويتراجع حضور الراوي الشاهد بصورة واضحة في الحكايات التي يرويها لغاية الوصف حصرا، كأن يصف شجرة، أو منزلا، أو حديقة؛ نتيجة لغياب حادثة أو حدث يتطلب ذكرا لشخصيات أو تلخيصا لموقف أوعودا إلى الوراء. وهذا ما يبرز في حكاية حلم مهاجر، والشاب السهران، والبقية المودعة، وأبو ملحم.

ويأخذ موقع الراوي وشكله تنميطا يكاد يكون واضحا في حكايات مطار الصقيع الثماني؛ ذلك أنها تقسم قسمين؛ ما له خلفية تاريخية أو يوحي في بنيته بأنه قص من التاريخ القديم، وما أخذ من الواقع . ومن ثم، فقد اختير للنوع الأول راو عليم أمكن من خلاله توسيع المساحة السردية من تنقل بين الشخصيات والأمكنة ومتابعة الحدث في سيرورته في الوقت نفسه. وجاء الراوي داخليا للقسم الآخر إذا ما استثنيت حكاية الشير التي جاءت ضمن مجموعتها ببنية مختلفة كما سآتي إلى توضيحه.

ويظهر الراوي داخليا متماثل الحكاية في كل من: مطار الصقيع، وحنا الفانوس، والمرآة، وأعمى القنطرة. ويتفاوت حضوره فيما بينها تفاوتا واضحا، ففي مطار الصقيع القائمة في بنيتها على تخيل بطولي من شخصية انهزامية ضعيفة، يختلط الواقع بالخيال حتى ينكشف في نهاية الحكاية، ومن ثم فإن حضور الراوي الداخلي يبرز في القسم الأول من الحكاية، إذ يتحدث الراوي عن شخصيته بشفافية، ومن ثم يكشف عن مشاعره حيال فشل رحلته التجارية:

" **أعرف قبل كل شيء أنني لست بطلا. وأنا أكره الأبطال. ترجع عداوتي لهم إلى عهد التلمذة. كان رفاقي يعشقون الإسكندر أبا القرنين ونابليون وهتلر وأضرابهم ويحفظون سيرهم عن ظهر قلب، وآخذ صفرا في التاريخ.**

وكنت أجفل من الألعاب العنيفة وأرفض الاشتراك فيها. ربما لأنني كنت هزيلا ضعيفا. أو هكذا يقول أساتذتي. حتى أمي كانت تعيرني ..." ([2])

وفيما عدا ذلك وبعض المواضع القليلة الأخرى، وتجاوزا عن كون الراوي يؤدي وظيفة التواصل بتوجيهه السرد إلى المروي لهم في غير موضع من الحكاية، فإن حضوره يتراجع مكتفيا بسرد الحادثة المتخيلة ووصفها.

([1]) عوّاد، **العذارى**، حكاية البقيّة المودّعة، ص 101

([2]) عوّاد، توفيق يوسف(1981)، **مطار الصّقيع**، (ط 1)، بيروت: مكتبة لبنان، حكاية مطار الصّقيع، ص7

أما الراوي في حكاية حنا الفانوس؛ فيلحظ أنه ينهض بوظيفة الراوي الداخلي والشاهد في الآن نفسه؛ ففي بداية الحكاية إذ يشرع بسرد حكايته مع حنا موجها السرد إلى المروي لهم الضمنيين، ينقل مشاعره وضيقه بحنا وتصرفاته القائمة على رفض مغادرة القبو في الأرض التي اشتراها الراوي بحر ماله:

" **تتصورون غصتي في تلك الساعة وغضبي. البائع شاهد، وصك الملكية في جيبي، وأنا قاض أحكم بالقانون بين الناس. وهذا معناه في القانون غصب أملاك الغير. فما على حنّا إلا أن يخلي القبو، وإلاّ أخليته منه بالقوة وكسرت فانوسه على رأسه**" ([1])

ويمضي الراوي على هذا النحو، يسرد وفقا لما يجب أن يكون عليه الراوي الداخلي وحضوره، حتى إذا استحكمت أواصر الصداقة بينه وبين حنا، تحول سرده إلى نمط الراوي الشاهد، إذ ينقل ما كان يصدر عن حنا من تصرفات غريبة ضمن مواقف متعددة، ومن ثم فإن حضوره يقتصر على نقل تلك المواقف متتابعة دون أن يعلق عليها أو يذكر رأيه فيها؛ مما استدعى من الراوي أن يذكرها بإيجاز آتيا على أبرز أحداثها، إضافة إلى تعدد المقاطع المشهدية المستذكرة مما كان يحصل بينه وبين حنا من نقاشات من شأنها أن تكشف الستار عن شخصيته، مع ملاحظة أن المشاهد الحوارية كانت تحد من حضور الراوي الذي حافظ على كونه شاهدا حتى نهاية الحكاية:

" **قلت لكم لم أكن أنتظر من حنا أن يعمل بنفسه ما عمل. أما عمله معي فيجب الاعتراف أنه كان غاية في اللياقة والأمانة...** " ([2])

والحال نفسها مع الراوي في المرآة؛ إذ إنه ينهض بوظيفة الراوي الداخلي والشاهد معا، مع غلبة الأخير على السرد، ذلك أن الراوي يحكي ما حصل معه ضمن رحلته إلى اليابان، ومن ثم يتحول إلى سرد حكاية رواها له الدليل السياحي، مع ملاحظة أن وجود الراوي بالكاد يلحظ، ذلك أنه سرد الحكاية مسترجعا الحوار بينه وبين الدليل مستحضرا، مما جعل الحكاية برمتها مشهدا طويلا يغلب عليه صوت الدليل السياحي.

ويتراجع حضور الراوي في الحكايات التي ظهر فيها عليما فيما يتصل وعرضه للشخصيات؛ إذ إن الراوي تخلى تقريبا عن وصفها الخارجي، وتقديم المعلومات عنها، وترك

([1]) عوّاد، **مطار الصّقيع**، حكاية حنّا الفانوس، ص 38

([2]) المصدر نفسه، الحكاية نفسها، الصفحة 49

أفعالها وأقوالها تنم عنها. كما وتخفف الراوي من العناية بالمكان ووصفه، إضافة إلى غياب التعليقات الخاصة به، إلا ما كان يرد تعقيبا بين الجمل الحوارية، مع ملاحظة أن المشاهد الحوارية لا تكاد تذكر في كل من: مارا والملك، والمشنقة والعصافير.

ولعل العناية بنقل الحدث وتصويره ضمن تطوره في مدة زمنية طويلة، وما يستدعيه ذلك من تسريع للسرد باللجوء إلى تقنياته من قطع وتلخيص كان أهم ما يبرز حضور الراوي العليم، إضافة إلى الإبقاء على المونولوج الداخلي وتيار الوعي مُسرّدا لاسيما في حكاية المشنقة والعصافير.

ثانيا : التبئير

إن المتتبع لأعمال عوّاد يلحظ صعوبة الأخذ بالرأي النظري القائل بالتبئير الصفر للحكاية التي يرويها راو عليم، أو أن يجد حكاية تعتمد في بنيتها على المونولوج الداخلي للقول بالتبئير الداخلي، ذلك أن ثمة حكايات تعتمد التبئير الداخلي دون الخارجي مع أن راويها عليم، وأخرى يقتصر دور راويها الداخلي على رصد التمظهرات الخارجية. ومن ثم، فإن ملاحظة التبئير تستلزم ضمنا متابعة المبأر.

ومما يجدر بيانه أن التصوير الوصفي أو السردي هو دال التبئير الخارجي القائم على رصد الذات أو الموضوع في تمظهراته الخارجية، وإنما يلزم التصوير الوصفي لتبئير الذات أو الموضوع في سكونه، في حين أن السردي يبئر الذات في أدائها للفعل. وإنما يقاس التبئير الداخلي بالولوج إلى ذات المبأر.

بدءا بحكايات الصبي الأعرج، يلحظ أن الراوي العليم كان يعنى بالمبأر الذات ــ في بعض الحكايات ــ مرورا بمراحل ثلاث؛ استخدام التصوير الوصفي، ومن ثم السردي متابعا الشخصية في أفعالها، انتهاء بنقل ما يدور في خلدها بنقل المونولوج الداخلي مُسرّدا، فيتحقق التبئير الداخلي والخارجي، مع ملاحظة غلبة التبئير الخارجي. ومثاله المبأر نعيم في حكاية الشاعر ؛ فضمن التبئير الخارجي الوصفي، يرد:

" **ولكن هيئته كانت هيئة شاعر: عينان حالمتان، وأنف طويل كأنف سيرانو، وبنطلون طويل يجرجره على الأرض**" ([1])

وفي رصد أفعاله والتبئير عليها، يرد:

" **في الساعة الحادية عشرة نام كل من في الفندق وأطفئت الأنوار، فقام نعيم بالبيجاما، حافيا لئلا يحدث ضجة، وخرج من غرفته حابسا أنفاسه، ومشى لصق الحائط رويدا رويدا، إلى غرفة إيلينا**" .([2])

([1]) عوّاد، **الصّبي الأعرج**، حكاية الشاعر، ص 59
([2]) المصدر نفسه، الحكاية نفسها، الصفحة 64

ويلحظ كثرة المواضع الدالة على التبئير الداخلي، بنقل الراوي المونولوجات مُسرّدة، ومنها:

" أليس من حقه أن يترك المدرسة بضع ساعات ليودع التي يحبها الوداع الأخير؟ بلى. بلى. وليقل الأستاذ إنه كسلان! ولينزل به ما شاء من قصاص! لا بد للحب من تضحية!"([1])

وقد يكتفي المبئر بالتبئير الخارجي بنوعيه الوصفي والسردي، ويبتعد عن الداخلي، تاركا الخارجي يشف عنه، كما في حكاية حنون، إذ لا يقف القارئ الضمني في أي موضع من الحكاية على تبئير داخلي يخص شخصية حنون.

ويلحظ أن الراوي الداخلي، في الحكايات القليلة التي ظهر فيها ــ بخلاف المتوقع ــ كان يكتفي بالتبئير الخارجي، كما في : شهوة الدم، وجدي وحكايته، والجرذون الشتوي. ففي شهوة الدم يكون المبأر الأساسي طريقة الصبي في تعذيب الكلاب التي يصطادها مع رفاقه في الغابة:

" يصل الصبي إلى الغابة ويدور ببصره على الأشجار، فيختار جذع صنوبرة عجوز ويربط الكلب به. ثم يطوف برفاقه في أنحاء الغابة ساحبا سكينه من وسطه، ويقص لكل واحد منهم ثلاثة أو أربعة قضبان، ويقص لنفسه مثلها عددا ولكن أسمن وأطول... ويعود الجميع حاملين القضبان. ويرفع الصبي خصلة من شعراته نزلت على عينه، ويتناول قضيبا ويطويه ليمتحن متانته ثم يضرب الضربة الأولى.

يظنها الكلب مداعبة خشنة فيكشر عن أنيابه ثم يحاول الزحف على بطنه إلى الصبي مسترحما. فيتلقاه الصبي بالضربة الثانية. وتكون حلقة الجلادين قد أحاطت بالكلب، والضربات كالمطر على رأسه ..." ([2])

ويمضي المبئر في حكايات قميص الصوف بالأسلوب نفسه، لكنه يولي الأهمية لتبئير أفعال الشخصيات أكثر من التبئير عليها في ذاتها، مع ملاحظة أن التبئير بمعناه الدقيق لم يكن يرد كثيرا، نتيجة لعناية الراوي بسرد الحدث. هذا، إن استثنيت حكاية قميص الصوف التي ترتكز في بنيتها على التبئير الداخلي لشخصية أم أمين بكشف حواراتها الداخلية مع نفسها، ومنه:

([1]) عوّاد، **الصّبي الأعرج**، حكاية الشاعر، ص 60

([2]) المصدر نفسه، حكاية شهوة الدّم، ص 146

" غير أن الوقت طال فدبّ فيها اليأس من جديد. هذا شأن المتزوجين في هذا العصر المتمدن: عبيد لنسائهم! ثم لماذا هذه الهاوية بينها وبين كنتها؟ لقد حاولت الأم أن تمد بينها وبين تلك المرأة بساطا من الألفة والعطف فلم توفق. وإذا بينهما جفاء وحذر، وإذا لقاؤهما ــ وقليلا ما تلتقيان ــ مملوء بالكلفة المزعجة لكليهما، ... كانت الأم تفكر بهذه الأمور وهي متوجعة إلى غرفتها تحاول النوم" ([1])

ويتراوح التبئير بين داخلي وخارجي أو التخفف منه في حكايات العذارى، ففي حكايتي قبر أم وبلاد الذهب اللتين يرويهما راو عليم، ثمة تخفف واضح من التبئير لحساب الاهتمام بالحدث في سيرورته، إذ يقف القارئ الضمني على موضع واحد للتبئير في حكاية بلاد الذهب، لحظة إصابة حنة بالجنون:

" فأسرعت إلى الباب فأغلقته وعادت إلى الكيس فإذا هو محشو بالليرات. عشرات الليرات الذهبية . بل مئات الليرات الذهبية الصفراء. فجعلت تحملق بعينيها وتجس بأصابعها. ثم كفأت الكيس مرة واحدة في حضنها وخرجت من الباب تركض في الطريق منبوشة الشعر، زائغة العينين، شاكلة ثوبها على الليرات تنادي:

" ــ شوفوا! شوفوا بعيونكم شو بعت لي بطرس! يقبرني بطرس" ([2])

أما في حكاية الكمبيالة الأولى، التي تحوي في بنيتها حكايتين؛ الأساسية والمسترجعة خارجيا من قبل الشخصية، فإن التبئير في الأساسية داخليا يرتكز على الإضاءة على داخل الشخصية، بخلاف الحكاية المسترجعة فإن تبئيرها خارجي ورد في غير موضع من الحكاية.

وينهض المبئر في حكاية القرينة بنوعي التبئير؛ إذ يكشف ما يدور في خلده ضمن التبئير الداخلي، ويستخدم التبئير الخارجي للإضاءة على القرينة التي كان يظن ملازمتها له في كل مراحل حياته:

" فإذا هو عائد من المدرسة إلى البيت في مساء ممطر، فدفع رأسه لولوج الباب فإذا هي تعترضه على العتبة، جالسة القرفصاء، شعرها طويل يتدلى على حضنها، وهي تسرحه

([1]) عوّاد، **قميص الصوف**، حكاية قميص الصّوف، ص 12
([2]) عوّاد، **العذارى**، حكاية بلاد الذهب، ص 38

بيديها الاثنتين، فتلمع أظافرها من خلالها حمراء صفراء خضراء، وعيناها مفتوحتان فوهتين تنظران إلى لا شيء وكل شيء ..." ([1])

والشأن نفسه في حكاية المعلم، التي يتوفر فيها التبئير الخارجي والداخلي على حد سواء؛ أما الأول فجاء ليبين الظروف الصعبة التي كانت تحيط بالتعليم، والثاني ليشف عن نفسية الطلبة المليئة بالخوف من المعلم:

" **وجثا على ركبتيه وأخذ يدق صدره بخشوع فاجع ويتمتم:**

يا سيدة النجاة! وحياتك يا سيدة النجاة! مرة واحدة في العمر... (وانحنى حتى لامست شفتاه الصورة، فيما الدموع تسبقه إلى الزجاج الأملس البارد فيأخذها بقبلاته) لا تقولي لي: لا. أنت قادرة على كل شيء. وحياتك! وحياتك يا سيدة النجاة! مري ألا يطلع الصباح غدا" ([2])

ويكتفي المبئر الشاهد بالتبئير الخارجي حصرا دون الداخلي، سواء أكان يبئر على موضوع أو ذات، وهذا ما يضطرد في الحكايات: الحياة، ونخب الموتى، وبويا بويا، وحلم مهاجر، والآباء والبنون، ومريض بالوكالة، والشاب الشهران، وحنا الدرج، وفطوم والبوتغاز وغيرها ... واختصارًا فسأكتفي بموضع من التبئير من حكاية (الحياة) يرصد فيه المبئر موقف احتضار:

" **على السرير إنسان متهدم أحاله المرض إلى شيء من الأشياء، لولا حركة من يده أو فكه بين الحين والآخر، ولولا رفة من عينيه الجاحظتين دفعا لأذى ذبابة.**

وفي المنزل سكوت رهيب. الجميع ينتظرون نتيجة الصراع بين هذه الروح التي تقلصت وتجمعت غرغرة في الحلق، وبين الموت المقبلة طلائعه على سحنة هذا الكاهن الذي يثقب السقف بنظراته وتضرعات يديه ... يتقدم الطبيب ويمسك ساقا من ساقي المحتضر، ثم يتركها فتقع على الفراش كالخشبة" ([3])

ويقتصر التبئير ــ بوجه عام ــ في حكايات مطار الصقيع على التبئير الخارجي المصاحب لأفعال الشخصيات، لاسيما في الحكايات التي تعنى برصد أفعال الشخصيات ضمن تطور الحدث، وبناء عليه، فقد ظهر التبئير بنسب ورود ضئيلة في بعض الحكايات من مثل: أسوار الحريم، والمشنقة والعصافير، وأعمى القنطرة والشير.

([1]) عوّاد، **العذارى**، حكاية القرينـــــة، ص 22
([2]) المصدر نفسه، حكاية المـــــعلم، ص 46
([3]) المصدر نفسه، حكاية الحيــــاة، ص 79

وقد جعل التبئير الخارجي في كل من: مارا والملك، وحنا الفانوس دالا على الداخلي؛ إذ يستطيع القارئ الضمني أن يقف على شخصية مارا، وشخصية حنا من خلال ما قدم من تبئير لأفعالهما لاسيما ضمن الأحداث المتطورة؛ فلذة انتصار مارا لكرامتها التي رفضت من أجلها المال والسلطة وحب الملك، تتبدى من التبئير على تصرفها لحظة انتفاض بنيها بني العبيد على الأسياد وإشعالهم النار في قصر الملك، أقتبس جزءا منه تجنبا للإطالة:

"**أليست تلك ليلة الحمام الموعودة؟**

وطافت بها قدماها ذهابا وإيابا على الشط، وعيناها تتردان بين القصر وموطئ هاتين القدمين الحافيتين منذ الصباح ... حتى إذا وصلت إلى المكان، إياه، وقفت. دقيقة طويلة وقفت. دقيقة وسعت العمر. ثم مدت بيديها الاثنتين إلى إزارها وشقته من النحر، وارتمت تمرغ نهديها العاريين بالطين. تدفن وجهها بالطين. تقضم بأسنانها الطين. فلما قضت من ذلك انتصبت من جديد بوجه القصر . كانت نيرانه تنعكس على النهر نهرا آخر من نور ... ولكنها قبل أن تخطو إليه انحنت مرة أخرى، فتناولت ملء كفيها طينا، فشدت عليه بأصابعها من هنا ومن هنا، وأغمضت عينيها ومشت ..." ([1])

ومن ثم، فإن اختلاف المبئر في حكايات مطار الصقيع لم يؤد إلى تنوع التبئير، بل ساد التبئير الخارجي، مع التخفف منه في بعض الحكايات. ولا يعني ذلك غياب بعض المواضع التي عنيت بالتبئير الداخلي سواء أكان في الحكايات التي يتعهد بحكيها راو داخلي أم خارجي، لكنها لم تشكل في مجملها حيزا سرديا يمكن من القول بوجود التبئير الداخلي.

([1]) عوّاد، **مطار الصّقيع**، حكاية مارا والملك، ص 32

المبحث الثاني

الزمن

الزمن (tense):

إن تحديد مفهوم الزمن مكوناً سردياً لا يرادف الزمن الكرونولوجي بما يدل عليه من ألفاظ كالشهر والسنة واليوم والساعة، أو الأزمنة النحوية كالماضي والمضارع والمستقبل، مع أن فن القصة لا يخلو منها، فهي إما أن تسرد بعد حدوثها، أو متزامنة لحدوثها أو سابقة له . ولا يحدد زمن القصة بها، لأن مكونات السرد من أحداث وشخصيات وأمكنة هي مكونات غير حقيقية، وعليه فليس بالإمكان النظر إلى الزمن على أنه حقيقي دون سائر مكونات السرد الأخرى.

أما الحديث عن زمن السرد فيتأتى بالسؤال: متى أنتج السارد المحكي؟ وبأي صيغة وصل؟([1]) فللمحكي زمنية خاصة لا تمكن ترجمتها إلى زمن الساعة الذي هو زمن مجرد غير قابل للعودة إلى الوراء، مما يفرض أن يكون زمن القصة المسرود أحادي البعد، بخلاف زمن الحكاية التعددي. واستحالة التوازي بين هذين الزمنين تؤدي إلى الخلط الزمني الذي ينتج عنه العود إلى الوراء أو الاستباق([2]). ولذلك نجد جيرار جينيت يصف الزمن السردي بأنه زمن زائف يقوم مقام زمان حقيقي([3]). ليحدد المقصود من الزمن في السرد بأنه مجموعة العلاقات الزمنية القائمة بين المواقف والأحداث المروية وسردها([4]).

ولعل الزمن ــ في حدود ما اطلعت عليه ــ كان العنصر السردي الأكثر دراسة وتحليلا من قبل النقاد لما له من صلة وثيقة تكاد لا تنفصل عن الحدث وتؤثر في شكله وبنيته السطحية المتشكلة، إذ يرى أ.أ مندلاو في كتابه الزمن والرواية أن الزمن يمس جميع نواحي القصة؛ الموضوع والشكل والواسطة([5]). في حين يرى إ.م فورستر أن القصة تروي الحياة بالزمن إذ لا يمكن للقَصِّ أن يكتب دونه([6]). كما أن جينيت في كتابه خطاب الحكاية اهتم بالزمن وتحديد مقولاته وتفسيرها على حساب مكونات السرد الأخرى، بل إنه أغفل بعضها مؤكدا أن بالإمكان كتابة قصة دون مكان، لكن ليس بالإمكان التحرر من الزمن الذي هو أساس كل عمل قصصي.

([1]) جينيت وآخرون، **نظرية السّرد من وجهة النظر الى التبئير**، ص 123
([2]) طودوروف، **الشّعرية**.
([3]) جينيت، **خطاب الحكاية**، ص 46.
([4]) برنس، **قاموس السّرديات**، ص 198
([5]) مندلاو، أ.أ (1997)، **الزمن والرواية**، (ط 1)، ترجمة بكر عباس، بيروت: دار صادر، ص 40.
([6]) فورستر، أ.م (1994)، **أركان الرواية**، (ط 1)، ترجمة موسى عاصي، جروس برس، ص 26.

ولعل جيرار جينيت بما استوعبه من مقولات سابقيه وبما أضاف إليها وفندها كان أكثر النقاد اعتناءً بالزمن، كما أقر بذلك عدد من الباحثين ،حتى لتصرح شلوميت كنعان في كتابها التخييل القصصي أن عملها لا يعدو كونه تفسيرا وتوضيحا لمقولات جينيت، التي لم تضف إليها شيئا. ولأن الباحثين في كل دراسة سواء أكانت تنظيرية أم تطبيقية أشبعوا مبحث الزمن معالجة وشرحا فإنني سأكتفي من المقولات بتحديد مفاهيمها بما يسند تحليل الأعمال .

حدد جينيت للزمن مقولات ثلاث ؛ أولاها ما يتعلق بترتيب الأحداث وهو ما اصطلح على تسميته بالمفارقات الزمنية. وثانيها السرعة السردية، أما الأخيرة فتتصل بعدد مرات ظهور الحدث، وهو ما اصطلح على تسميته بالتردد، علما بأنه كان أول من أدخل هذه المقولة وطبقها.

1) الترتيب

تعني دراسة الترتيب الزمني لحكاية ما مقارنة نظام ترتيب الأحداث أو المقاطع الزمنية في الحكاية مع نظام ظهورها في المحكي([1]). والاختلالات الزمنية الناتجة عن غياب التلاؤم بين سلسلتي الحكاية والمحكي تتمثل بتقنيتي الاسترجاع والاستباق، أما الأولى فتعني ذكرا لاحقا لحدث سابق للنقطة التي نحن فيها من القصة([2])، بخلاف الاستباق الذي يروي حدثا مقدّما للنقطة التي نحن فيها من القصة([3]). ويفضل جينيت استخدام مصطلح المفارقات الزمنية عوضا عن الاسترجاع والاستباق لأنه يرى أن الاختلال في ترتيب الأحداث لا ينحصر بالنوعين السابقين بل إن له أشكالا أخرى يكشفها النص السردي. وقد حدد جينيت من تحليله لرواية الزمن الضائع، وظائف عدة تنهض بها المفارقات الزمنية على مستوى النص، علما بأن هذه الوظائف ليست ثابتة لكل نص سردي.

([1]) جينيت، **خطاب الحكاية**، ص 47.
([2]) المرجع السابق، ص 51
([3]) المرجع السابق، ص 51

وينشأ عن الاختلالات الزمنية أن تفرض " تنظيما جديدا للمدى الزمني، وتغييرا في الذكريات أو المشاريع وفي كل ما هو مخطط في الأول، وقد يتفاوت هذا التغيير في العمق أو الخطورة" ([1]).

ولن أتناول بالطرح والمعالجة آراء النقاد فيما تقدمه المفارقات الزمنية من وظيفة على مستوى التعليل والتفسير نظريا.

2) السرعة السردية

يمكن أن تستغرق حادثة في الحكاية شهورا عدة، وتظهر في المحكي فقرة واحدة، في حين قد تستغرق أخرى في المحكي صفحات وفي الحكاية لا تتعدى دقائق معدودة. هذا المظهر يعرف بالسرعة السردية، ولعل النقاد الانجلو ــ سكسونيين كانوا أول من اعترف بوجود تمفصلات إيقاعية للرواية رصدوها ضمن المشهد والمحكي([2]).

حدد جينيت للسرعة السردية صيغًا أربع:

(أ) **المشهد:** ويحدد المشهد بالحوار والمونولوج الداخلي، حيث يتساوى فيه زمن المحكي وزمن الحكاية. وصيغته: زم = زح.([3])

(ب) **الحذف أو القطع:** وفيه تسقط مدة من الحكاية ويكتفى بالإشارة إليها إما إشارة صريحة؛ كمرت سنوات ثلاث، أو ضمنية تكون قابلة للاستنتاج من النص. وعليه فإن زمن الحكاية أكبر من زمن المحكي. وصيغته: زم =0 ، زح =ن.([4])

(ج) **التلخيص:** تقدم مدة من الحكاية بإيجاز يوحي بالسرعة، حيث تذكر أبرز الأحداث كعناوين أساسية ضمن فقرة محدودة، والتلخيص كالحذف إما أن يذكر ذكرا صريحا أو ضمنيا. وصيغته: زم< زح.

([1]) بوتور، ميشال (1986)، **بحوث في الرواية الجديدة**، (ط 3)، ترجمة فريد انطونيوس، بيروت: منشورات عويدات، ص 104.

([2]) جينيت وآخرون، **نظرية السّرد من وجهة النظر الى التبئير**، ص 123.

وانظر: بو طيب، عبد العالي (1993)، **إشكالية الزمن في النصّ السردي**، مجلة فصول، 2(12)، ص 137.

([3]) انظر : – جينيت، **خطاب الحكاية**، ص 109.

– جينيت وآخرون، **نظرية السّرد من وجهة النظر الى التبئير**، ص 196

([4]) جينيت، **خطاب الحكاية**، ص 109.

(د) **الوقفة:** يقصد بها توقف سير الحدث في الحكاية، واستمرار خطاب السارد وحده. والوقفة لا تتحدد بالمقاطع الوصفية فحسب، فثمة مقاطع وصفية يترافق فيها الوصف والسرد فيما يعرف بالصورة السردية التي عادة ما تكون مصاحبة لوصف الحدث في سيرورته. وعليه فالوقفة "اختلال زمني غير سردي" قد يشمل، إضافة إلى الوصف المجرد من السرد، التعليقات الفلسفية والأخلاقية، وتدخلات السارد...، وصيغته: زم=ن ؛ زح=0.([1])

3) التردد

مفهوم أدخله جينيت للمرة الأولى، ويتصل بدراسة عدد مرات حصول الحدث في الحكاية، وعدد المرات التي يشار إليها في المحكي. ورصد لها جينيت حالات ثلاثا:

(أ) **التردد المفردي:** " يحكى فيها مرة واحدة ما حدث مرة واحدة.

(ب) **التردد التكراري:** ويحكى فيه أكثر من مرة ما حدث مرة واحدة.([2])

(ج) **التردد التعددي:** ويحكى فيه مرة واحدة ما حدث مرات عدة. " وهو صيغة الحديث عن العادات. وقد أشار تودورف إلى هذه الصيغة وأطلق عليها اسم (الخطاب المؤلف).([3])

وفي أهمية توظيف المقولات الزمنية وأثرها على السرد، يرى بول ريكور أن الزمن يصير " إنسانيا بقدر ما يتم التعبير عنه من خلال طريقة سردية، ويتوفر السرد على معناه الكامل حين يصير شرطا للوجود الزمني" ([4])

واعتمادي على المقولات السابقة؛ المفارقات الزمنية، والسرعة السردية، انتهاء بالتردد، لا يعني إقحامها على أعمال توفيق عوّاد، وإنما البحث في تجلياتها من حيث دورها في تشكيل القصة وبنائها، ومن ثم ملاحظة أثر التغير في استخدامها في دراسة التحول الذي أصاب السرد في أعماله القصصية.

([1]) انظر : – جينيت، **خطاب الحكاية**، ص 109.
([2]) انظر : – المرجع السابق، ص 130+131.
([3]) طودوروف، **الشّعرية**، ص 49.
([4]) ريكور، بول (2006)، **الزمان والسرد**، ج 1، (ط 1)، ترجمة سعيد الغانمي وفلاح رحيم، دار الكتابة الجديدة المتحدة، ص 95

أولا: الترتيب في المجموعات القصصية

شكل ترتيب الأحداث في المجموعة القصصية الأولى (الصبي الأعرج ــ 1936م) التي تحوي أربع عشرة قصة دورا بارزا في تشكيل بنيتها؛ وموافقة ذلك ومفهوم القصة القصيرة التي تتطلب وحدة الزمن والحدث؛ ففي القصص : الجرذون الشتوي، وجدي وحكايته، وحنون، والأرملة، وشهوة الدم، نرى أنها تحوي حكاية إطارية بادئ ذي بدء، تنفتح على استرجاع يعود زمنيا لقصة مضى عليها سنوات عدة، لتصبح الحكاية الاسترجاعية هي الأساسية وتخول القصة لأن تتحول رواية بفضل امتدادها الزمني، مع محافظتها على محدودية زمن القصة القصيرة المحكومة بزمن القصة الإطارية الذي لا يتعدى ساعة أو ساعات، علما بأن الأحداث داخل الحكاية الاسترجاعية تحافظ على خطية توالي الأحداث وتراتبيتها.

ففي (الجرذون الشتوي) تبدأ القصة بوصول صديقين إلى منطقة برمانا، وتنزههم مشيا على الأقدام حتى مدرسة الفرندز حيث تتداعى الذكريات في عقل أحد الصديقين، ويصارح صديقه بما يحمله هذا المكان من ذكريات لا سيما حكاية الجرذون الشتوي، لتنفتح الحكاية الإطارية على استرجاع يستغرق الشريط اللغوي السردي:

" **تعذرني يا صديقي. جئت بك لسهرة لهو، أجل. ولكني ما أدري سبب الحاجة بي هذا المساء إلى البكاء. أريد أن تسمع إلي. أريد أن تسمع إلى قصة الجرذون الشتوي. أنت صديقي. أنت تفهمني. أنت لا تضحك كسواك ممن أخبرتهم ... أتريد أن تسمع قصة الجرذون الشتوي؟** "([1])

وتبدأ الحكاية، عن أحداث المجاعة التي حصلت في جبل لبنان عام 1911 ضمن قصة عائلة وضعت أبناءها في الملجأ، حيث يطلق لقب الجرذون الشتوي على ابنتهم لانطوائيتها، التي ينتهي بها الأمر ميتة على باب أهلها جوعا، إذ يحكي القصة أخوها ــ أحد الصديقين في الحكاية الإطارية ــ ، ويرويها بترتيب واضح للأحداث وصولا إلى نهايتها السريعة، كما تنتهي الأحداث في أي قصة قصيرة.

والأمر نفسه في حكاية (جدي وحكايته) التي ينزل فيها صديق لزيارة صديقه في قرية بيت شباب، ويجلس في المكان نفسه الذي كان يجلس فيه جد صديقه، حيث يثير المكان حكاية

([1]) عوّاد، **الصّبي الأعرج**، حكاية الجرذون الشتوي، ص 48

الجد التي استغرقت كرونولوجيا عشرين عاما، لتحتل سرديا الشريط اللغوي كله، وتسير الحكاية الاسترجاعية بخطية واضحة حتى نهايتها، مع ملاحظة قطع السرد فيها لإدخال قصة خرافية كان الجد يحكيها لأحفاده لأنه كان يرى فيها صورة لحياته، ولو حذفت الحكاية الخرافية من جسد الشريط اللغوي لاتضح الترتيب الخطي لتوالي الأحداث وتطورها .

" **هنا، حيث تجلس أنت، كان جدي لأمي يجلس ويقص علينا حكاياته. أتريد أن تعرف شيئا عن حياة جدي؟ بل أتريد أن تعرف المأساة التي أودت بحياته قبل عشر سنين؟ سأخبرك بها وأردد عليك حكاية من حكاياته سمعناها منه أنا وإخوتي مرارا عديدة ... ثم اعتدل الصديق في جلسته وبدأ الكلام**" ([1])

أما في حكاية (الأرملة) فيتوهم القارئ ابتداء، بفعل الإطار الحكائي، أن الحدث الأساسي هو موت كميل زوج هيلانة، الشخصية الأساسية في القصة، ليتضح أن موته ما هو إلا إطار لإثارة الحكاية الاسترجاعية لحكاية هيلانة مع سعيد، السابقة على موت كميل بست سنوات؛ فهي إذ تخرج صندوق الرسائل التي كان يكتبها لها زوجها أيام الخطوبة بغية استحضار وفاته وإحداث فعل التأثر به، تجد رسالة سعيد بين الرسائل، لتبدأ الحكاية الاسترجاعية متمثلة بقصة الحب بين هيلانة وسعيد.

" **وفجأة لمعت عيناها إذ وقعت يدها على ورقة مختلفة عن الورقات الأخرى. ورقة صفراء، مهلهلة، آثار ضغطها بين الأصابع ما تزال محفوظة ... وما كادت تفتحها حتى عرفتها. إنها الرسالة التي لم تصل ...**

ولهذه الرسالة حكاية أخذت هيلانة تستعيدها في ذهنها وهي تقرؤها، مرة ومرتين وثلاث مرات." ([2])

والشأن نفسه في حكاية (شهوة الدم) التي يثير فيها مظهر صبي يلاعب كلبه في نفس الأب حكاية متناقضة تعود إلى أيام طفولته، تتلخص في قيادته لمجموعة صبيان وقيامهم المعتاد باصطياد كلب وتعذيبه حتى الموت. ويسرد الراوي، بعد حكاية الإطار، القصة بتفاصيلها مع بيان طقوس التعذيب.

([1]) عوّاد، **الصّبي الأعرج**، حكاية جدّي وحكايته، ص 85

([2]) المصدر نفسه، حكاية الأرملة، ص 135

" وقفت هذا المساء أنظر إلى ولدي وكلب البيت يلعبان على السجادة. يتصارعان مزاحا حينا، وجدا أحيانا، ولكنه جد ما يلبث أن يغلبه المزاح، فيتماسكان ويتصايحان. ثم يتمرغ أحدهما على الآخر ...

أيها الكلب، لي حديث أفضي به إليك. والحديث ذو شجون . هي ذكرى عالقة بزاوية من زوايا قلبي لم يصل إليها عنكبوت النسيان، ولا أخاله واصلا يوما مهما كرت الأيام. هل لك أن تسمع؟" ([1])

وفي حكاية (حنون) يقف القارئ أمام سارد يصف رجلا اسمه حنون، مقدما عرضا بسيطا له، ليتبين أن ذلك العرض إطار للبدء بالحكاية الأساسية التي تتلخص أحداثها بكونها صورة من مآسي الحرب، يفقد فيها حنون عائلته؛ إذ يقتل زوجته التي قدمت نفسها لرجل غني مقابل بضعة أرغفة إنقاذا لحياة ابنها الذي يموت جوعا أمام عينيها، لينتهي المطاف بالصبي ميتا جوعا على صدر أمه المقتولة، ليصاب بعدها حنا الملقب حنون بحالة هي أشبه بالجنون استدعت من الناس أن يطلقوا عليه اسم حنون عوضا عن اسمه الحقيقي.

" الذين يرتادون حي الزيتونة في بيروت يعرفون جيدا ذلك الرجل الذي يملأ المقاهي جيئة وذهابا، يتنقل من مائدة إلى مائدة، ويدخل يده في الطعام بلا كلفة ولا استئذان. هو حنون ... على أن اسمه الحقيقي ليس حنون بل حنا. وإذا أردت أن تعرف كيف صار حنا حنون فاسمع إلى هذه القصة" ([2])

ومما يجدر ذكره أن القصة الإطارية كانت تكتمل في كل مرة بعد الانتهاء من استحضار القصة الاسترجاعية التي كانت تأتي على أبرز تطورات الأحداث خلال سنوات عديدة. واكتمال القصة الإطارية لعب دورا بارزا في الحفاظ على محدودية زمن القصة القصيرة، والحؤول دون تأثرها بسنوات الحكاية الاسترجاعية الطويلة.

أما الاسترجاع في القصص: المقبرة المدنسة، والهاوية، والرسائل المحروقة، وأحد الشعانين، فقد جاء بين ثنايا السرد مما يستدعيه تطور الحدث، الأمر الذي أدى إلى خلل واضح بين ترتيب الأحداث في الحكاية منها في المحكي. وورد الاسترجاع على ضربين؛ الأول ما كان

([1]) عوّاد، **الصّبي الأعرج**، حكاية شهوة الدم، ص 145

([2]) المصدر نفسه، حكاية حنون، ص 121

من النقطة الأساسية للحدث المسرود، وجزء سابق عليه يعود لسنوات خلت. والثاني استرجاع خارجي ليس ذا صلة بالحدث الأساسي.

فالضرب الأول سمة مشتركة في القصص السابقة جميعها؛ ففي حكاية (المقبرة المدنسة) التي يدور حدثها الأساسي حول الاعتراض على دفن سلمى، بعد مقتلها في بيروت، في مقبرة القرية؛ لاعتقاد أهلها أن في دفنها فيها تدنيسا لاسمها، وجلبا للعار إلى ساكنيها، تتطور الأحداث وتنتهي بحرق المقبرة، بعد نبش الجثة من قبل المختار وقطعه لإصبع سلمى ...

والاسترجاعات الواردة فيها، جاءت ابتداء جزءا لا ينفصل عن حوار أهل القرية والنسوة، إذ عرفنا من خلالها أن سلمى فقدت عذريتها وحملت من شخص لم يتعرفوه، فلجؤوا إلى اتهام بائع يهودي اسمه إلياهو، وطلبوا من أخيها أن يغسل عاره وعار القرية بقتلها، فلم يجرؤ على ذلك، وترك القرية وإياها راحلين إلى بيروت حيث غيرت اسمها إلى روزيت، وأصبحت بائعة هوى تملك الكثير من المال.

" ــ هذه آخرة العاطلة! اخترقت الرصاصة ثديها الأيمن وخرجت من كتفها ... لو ترونها لما كنتم تعرفونها. سلمى التي تركت فوران قبل عشر سنوات غير روزيت التي كانت قبل أربع وعشرين ساعة تستقبل شبان بيروت ... ويملأ اسمها السوق ... وعليها من الحلى ما يساوي ثمنه أرزاق دير مار بطرس. مع أملاك في بيروت في أفخم الأحياء" ([1])

وفي موضع آخر:

"ــ يقولون إن شبان بيروت كانوا يموتون عليها.

ــ يموتون عليها! ولماذا؟ أنا أذكر سلمى جيدا. ليست جميلة كما يزعمون. كله، يا أختي، بودرة وحمرة وملعنة. أذكرها جيدا. كان عمرها ثماني عشرة سنة. ضعيفة، كبيرة الرأس، متدلية الشفتين، وسوداء مثل عود الفحم" ([2])

ووردت استرجاعات أخرى تتصل بسلمى من خلال وعي المختار وذكرياته ضمن المونولوج الداخلي، وخيالات الشخصية وتهيؤاتها، إذ تتضح القصة ليكون المختار هو الجاني، إذ أقنع سلمى وقت كانت صبية بسيطة بأنه يحبها وأن لا شيء تخشاه بوجوده معها، فأذعنت له

([1]) عوّاد، **الصّبي الأعرج**، حكاية المقبرة المدنسّــة، ص 30

([2]) المصدر نفسه، الحكاية نفسها، الصفحة 32

حتى حملت وانكشف أمرها، واتهموا بها البائع اليهودي. في حين لم يكن يعرف بحقيقة الأمر إلا ثلاثة؛ سلمى، وسليمان المختار، والخوري.

" وانتظر هنيهة يستسلم إلى الارتعاشة الباردة الجارية في مفاصله ... هذه سلمى في قبو البقرات. لا أحد في البيت. أبوها في الحقل وأخوها. هذه هي بفسطانها الأزرق المقلم، ووجهها المحمر بالعافية يكاد الدم ينفر منه، وعينيها السوداوين الحييتين، وقدميها الحافيتين. ها هي تستقبله ...

ــ لا تخافي من أبيك يا سلمى. ألا تحبينني؟

ما هذه الهواجس؟ ضرب الشيخ سليمان بكفه على جبينه ومسح العرق البارد المتصبب عليه. أشياء قديمة مضى عليها أكثر من عشر سنوات، لماذا تعود إلى مخيلته في هذه الساعة، وفي هذا المكان، وكان قد نسيها كأنها لم تكن!" ([1])

فكثرة الاسترجاعات المنبثقة من ثنايا السرد ــ على اختلاف أشكالهاــ حسبما استدعاه تطور الحدث أدى إلى خلل واضح في ترتيب ظهوره في المحكي. والأمر ذاته ينطبق على حكاية الهاوية التي جاءت الاسترجاعات فيها موزعة بين حوار الشخصيات، وذكريات الشخصية الأساسية، في حين أن الحدث الأساسي هو وضع البنك يده على أملاك خليل صابر، وإنذاره بترك البيت بعد خمسة عشر يوما، علما بأن أرضه أغلى ما يملك فهي إرث العائلة، وفيها مات أبوه، ودفن جده تحت شجرة من شجراتها. يتطور الحدث بخروجه ليلا ومشيه بين الشجرات وسقوطه في هاوية في الأرض لم يبن لها جسرا، وموته فيها، رمزا لتمسكه بالأرض.

ومن أمثلة الاسترجاع الوارد بين ثنايا الحوار:

" ــ أما كنت أقول لك، يا خليل، إن لله حكمة نجهلها نحن؟ عندما مرضت أخذت أنت تكفر ... وأنت ترى الآن أن المرض قد نفع، فها هو يؤخرنا خمسة عشر يوما.

ــ لماذا أصغيت من أول الأمر إلى أخيك؟ صالح يريد أن ينزل إلى بيروت، أن يعلم أولاده في بيروت... لماذا لم تفهم هذه الأشياء من قبل؟ صالح تجره زوجته إلى بيروت... لماذا لم تتركه يتاجر ويخسر وحده، حتى جئت وسلمت إليه كل شيء. وهل أنت مضطر أن تسدد ديونه؟

([1]) عوّاد، **الصّبي الأعرج**، حكاية المقبرة المدنســة، ص 40

ـ سلمت إليه كل شيء إكراما لجابر. لا إكراما له ولا لأولاده. لعن الله الأولاد! " ([1])

وفيما يلي استرجاع ورد في ثنايا المونولوج المُسرّد:

" **حنة مخطئة. قهرها هو الذي جعلها تنطق بما لا تؤمن. إن خليل لم يكن يقصد من رهن أملاكه إلا أن يتعلم جابر. وجابر ولد نابه. خسارة ألا يفسح أمامه المجال. وكيف السبيل إلى ذلك وجابر لا يستطيع أن ينزل إلى بيروت وأن يأكل وأن ينام إلا عند عمه ...**

يا للفرحة عندما سمعه أبوه يقرأ له لأول مرة في الجريدة!" ([2])

ومن أمثلة الاسترجاع الخارجي، المتصل بذكر أحداث ليست جزءا سابقا على الحدث المتوقف المسرود، ما جاء في حكاية (أحد الشعانين) التي تحكي قصة زوجة خوري، لم ترزق بأطفال حتي يأتي يوم عيد الشعانين، حيث يتجمع أهل القرية مع أطفالهم في الكنيسة، فتستذكر قصة كل واحد بإيجاز، وتتحسر على نفسها، وتنتهي القصة بإصابتها بالجنون جراء ما أثاره مشهد الأطفال مع ذويهم من أفكار وقصص:

" **بكتور أصبح في الخامسة من عمره؛ هو يلبس طقما إفرنجيا مقلما بالأحمر، والآخرون يلبسون كلهم القنابيز ... بكتور، كم هو جميل في طقمه، وكم هي فخورة أمه وهي تمشي خلفه... أبوه مارون سافر إلى أميركا وجمع ثروة طائلة وعاد إلى القرية فتزوج وبنى له بيتا من القرميد...**

إن الخورية تذكر عمادة بكتور، هنا، أمامها، في هذه الكنيسة، وعلى هذا الجرن ..." ([3])

وفي موضع آخر:

"**وهذا فؤاد بن ضاهر الرميلي، يحمله جده بين ذراعيه سعيدا به.... إن الخورية تذكر عرس ضاهر والد هذا الطفل، قبل أربع سنوات، وكيف لا تتذكر، وقد كانت إشبينة العروس... مسكين فؤاد إنه جميل! جميل جدا وهو بين ذراعي جده يضحك ويعبث.... لو لم يكن أعرج**" ([4])

فهذه الاسترجاعات تختلف عن الاسترجاعات الواردة في الحكاية نفسها مما يتصل بحكاية الخورية وزوجها؛ فالحكاية كسابقاتها؛ ذكرت أحداثها على غير ترتيب، إذ بدأ المحكي من النقطة الأخيرة في الحكاية المتمثلة بالتجهيز للقداس وحضوره، وكان الزمن بينهما على امتداد

([1]) عوّاد، **الصّبي الأعرج**، حكاية الهاوية، ص 75
([2]) المصدر نفسه، الحكاية نفسها، الصفحة 79
([3]) المصدر نفسه، حكاية أحد الشعانين، ص 112
([4]) المصدر نفسه، الحكاية نفسها، الصفحة 114

الشريط اللغوي استرجاعات بنوعيها الداخلية والخارجية؛ في حين شكلت الأخيرة قصصا قصيرة خارجة عن حياة الشخصية المسرودة في المحكي، فلو أزيلت لن تتأثر القصة الأساسية.

والشأن نفسه في استرجاع شخصية البائع اليهودي إلياهو في حكاية (المقبرة المدنسة)؛ إذ كان بالإمكان الاكتفاء بذكر أنه اتهم بسلمى، لكن النسوة استرجعن أيامه مثنيات على بضاعته التي لم تر قرية فوران مثلها، وهذا كله قابل للحذف من جسد المحكي:

" **ـــ أقول الحق يا أمينة، بعد إلياهو لم يأت إلى فوران بائع مثله. كان إلياهو يجلب أشياء لا يجلبها هؤلاء البائعون الجدد. المشط اليوم ينكسر على شعرات ابن يومين. وعندي مشط اشتريته من إلياهو قبل عشرين سنة ما تزال بناتي يستعملنه حتى اليوم وهو على لمعانه.**" ([1])

ونقف على مثال آخر ــ على سبيل الذكر لا الحصرــ في حكاية الهاوية؛ إذ يسترجع خليل صابر، حكاية موت أبيه وجده في الأرض، مما لا خلاف عليه أن ليس لهما صلة بحكاية رهن البيت والأرض للبنك، وإنذارهم بتركهما خلال أيام:

" **ولم تقف أفكار خليل عند ذكرى عرسه، بل شدت به إلى ذكرى والده معها مشاهد موته المؤلمة: كيف ذهب في الصباح إلى الحقل ليحتطب ...**" ([2])

وتسترجع حكاية موت أبيه بوصفها بدقة حتى لحظة نزاعه:

" **لا تلعن، يا ابني. هذا نصيبي من الله. إن هذه الأرض ربتني وربت أبي وأجدادي؛ فلا تلعنها، بل باركها، وأنا أباركك**" ([3])

إن الوقوف على ظاهرة المفارقات الزمنية في القصص السابقة، وما ينتج عنها من مخالفة لترتيب الأحداث بين الحكاية والمحكي في المجموعة القصصية الأولى (الصبي الأعرج)، لا يعني خلو المجموعة من قصص حافظت على ترتيب الأحداث بين السلسلتين؛ وتتمثل هذه القصص بحكاية الصبي الأعرج التي تحمل اسم المجموعة، وحكاية الشاعر، والحمال الصغير، وسقاء القهوة، وعمر أفندي.

ويلحظ على هذه الحكايات، باستثناء حكاية الصبي الأعرج، قصر شريطها اللغوي؛ نتيجة للحفاظ على وحدة الزمن والحدث؛ بل إن منها ما هو أقرب إلى الحادثة منه إلى مفهوم الحدث

([1]) عوّاد، **الصّبي الأعرج**، المقبرة المدنّســــة، ص 33
([2]) المصدر نفسه، حكاية الشاعر، ص 73
([3]) المصدر نفسه، الحكاية نفسها، الصفحة 74

وتطوره، كما في حكايتي الحمال الصغير، وسقاء القهوة. ففي الأولى ــ على سبيل المثال لا الحصر ــ نقف على حادثة حصلت مع رجل يستعين بحمال صغير يعينه على حمل أغراضه، فيقرر الرجل أن يركب الترامواي على أن يلاقيه الصبي في مكان متفق عليه بين الاثنين، يصله الصبي مشيا على الأقدام؛ فيحصل أن يتأخر الصبي، فيظن الرجل به ظن السوء، حتى يتبين له سوء ظنه، فيعين الصبي على جمع أغراض ناء عن حملها ظهر الصبي فتناثرت أرضا، فيعطيه أجره كاملا لا ينقص منه شيئا. إذ يظهر السابق في المحكي بالترتيب نفسه.

وبالانتقال إلى المجموعة القصصية الثانية (قميص الصوف ــ 1938م) التي تحوي سبع حكايات، يلحظ ميل واضح إلى الحفاظ على خطية توالي الأحداث وترتيبها على امتداد الشريط اللغوي الطويل، مقارنة بما يجب أن تكون عليه القصة القصيرة، وهذه السمة تبدو جلية في الحكايات: الوسام، وتوها، وبهية. في حين تقترب من خطيتها ــ خلا وجود استرجاعات فيهاــ الحكايتان: قميص الصوف، والرفيق كامل.

فحكاية قميص الصوف، إذ تحكي حكاية أم ترملت، ونذرت حياتها وقفا لتربية ابنها الوحيد، ينحصر الحدث في الحكاية على انتظاره عشية عيد الميلاد؛ إذ يبدأ بوجوده صراعها المبطن مع كنتها البيروتية، لكونها ترى في ابنها صورة لأبيه، ولأنها وقفت حياتها عليه، لتنتهي أحداث الحكاية بترك الابن أمه تقاسي الوحدة وكأنها ترملت الساعة. وفيما يتصل بماضي الأم فقد ظهر على شكل استرجاعات قصيرة مقارنة بالتركيز على وصف الحدث الأساسي، وانفعالات الشخصية الأساسية فيه، اللذين استغرقا الجزء الأكبر من الشريط اللغوي السردي. ومن أمثلة الاسترجاع المُسرّد:

" **عاشت مع زوجها سنتين غير كاملتين. كانت تعبده عبادة. تزوجت منه على كره من والديها وكانا يريدان زفها إلى ابن عم لها. تتذكر، في هذه الساعة، كيف التقته على العين وهي تملأ جرتها، وكيف دنا منها واتفق معها على خطفها ...** " ([1])

وفي موضع آخر:

" **وهي تتذكر الآن وقفة سبقت لها بجانب هذا السرير مثل هذه الوقفة، إذ غضب زوجها عليها لأمر من الأمور وناما متباعدين. فقامت في الليل إلى فراشه تسترضيه...**" ([2])

([1]) عوّاد، **قميص الصوف**، حكاية قميص الصوف، ص 18

([2]) المصدر نفسه، الحكاية نفسها، الصفحة 21

أما الموضع الأخير للاسترجاع في القصة، فهو تال للسابق من حيث ظهوره في المحكي:

" **فطلعت إلى ذهنها ذكرى أقرب من الأولى، مزعجة هذه، ذات أشواك وإبر حادة، ذكرى ترجع إلى عهد كان أمين ينام معها في فراش واحد، بل إلى الليلة الأخيرة من ذلك العهد. ليلة رأت نفسها في الحلم بين ذراعي زوجها ... فإذا هي تستفيق وشفتاها على شفتي ولدها، فاستغفرت مريم العذراء، وطردت الشيطان**" ([1])

وفي حكاية الرفيق كامل، يلحظ أن المحكي الذي يروي حكاية رجل شيوعي، يعاني جراء تمسكه بالشيوعية الفقر، والخلافات العائلية، يتوقف من منتصفه ليتسع جزءا ليس بالهين من المحكي، يروي قصة كامل مع الشيوعيين وكيف انضم إليهم انتهاء إلى ما آلت إليه الأمور. وفيما يلي جزء يسير من الحكاية الاسترجاعية:

" **كان كامل ــ إلى ما بعد زواجه بسنة تقريبا ــ موظفا في إحدى شركات البنزين في بيروت. وكان يتقاضى راتبا حسنا مكنه من استئجار بيت له ولامرأته مؤلف من غرفتين. وكانا يعيشان راضيين. وكان الزوج يقسم وقته بين عمله وبيته. إلى أن جاء عهد أخذ يتأخر فيه ليلة بعد ليلة، ويعود بكتاب تحت إبطه ينصرف إلى قراءته حتى انتصاف الليالي ...**" ([2])

لتعود الحكاية بعد الاسترجاع إلى خطيتها الواضحة في عرض الأحداث.

أما الحكايتان: كاراخو، وميثاق الموت، فهما برمتهما استرجاع، مع اختلاف التقنية المستخدمة في عرضه. والحكاية الاسترجاعية فيهما تحافظ ،كما في قصص المجموعة نفسها، على خطية توالي الأحداث.

ففي الأولى، يتوهم القارئ ابتداء أنه أمام حكاية تعالج أحداثا حصلت في مدة زمنية ليست بالقصيرة، أشهر وتزيد، لكن الأحداث فيها تعرض بترتيب وتوال واضحين، إذ تبدأ بعودة رجل من كولومبيا اسمه درويش الموالي الذي يظهر منسلخا عن الثقافة والبيئة اللبنانية، وكأنه أوروبي في أصله، ينتقد كل شيء في القرية؛ أهلها وتصرفاتهم، والأحوال الاجتماعية والاقتصادية مستخدما كلمة (كاراخو) تعبيرا عن استيائه. حتى يقرر ذات يوم أن يبني بيتا فيعمل رجال القرية في بنائه، وتتطور الأحداث بتأخره عن دفع الأجرة، وتحطيمهم لمنزله استنكارا لاستهزائه وتلاعبه بهم، انتهاء بعودته إلى كولومبيا متخليا عن خطيبته، تاركا أخته تواجه الناس، محتملة

([1]) عوّاد، **قميص الصّوف**، حكاية قميص الصّوف، ص 22

([2]) المصدر نفسه، حكاية الرفيق كامل، ص 73-74

الخزي الذي ألحقه بها من تصرفاته التي جارته بها خلال وجوده في القرية. ليصرح السارد في الفقرة الأخيرة أنها حكاية حصلت قبل خمسة عشر عاما مع تقديم خلاصة استرجاعية لأبرز ما آلت إليه الحكاية:

" **وقعت هذه الحوادث كلها في كبابه منذ خمس عشرة سنة، وقد رجع درويش الموالي على أثرها إلى أميركا، وماتت أخته بعد سفره بسبعة أشهر، من كثرة ما دعت زوجة مختار طمران إذا صدقنا النساء، ومن كثرة ما كفر أخوها درويش إذا صدقنا الخوري.**

ولا يزال المار في كبابه يشاهد، في الجهة الشرقية منها، حجارة صبغتها العناصر، مبعثرة على قبو قديم حقير. وقد نسي صغار القرية اسم أصحاب البيت الحقيقي، فهم يشيرون إليه ويقولون: بيت كاراخو" ([1])

فالقصة استرجاع من قبل سارد عليم، دون حكاية إطارية. أما حكاية ميثاق الموت، فهي تشبه في بنيتها القصص الاسترجاعية ذات الإطار الابتدائي قصص المجموعة الأولى؛ إذ تحكي حكاية رجل في الحرب ضمن مدة زمنية ليست بالقصيرة، ظل متوجسا الموت في كل يوم يمر عليه فيها ، حتى إذا انتهت ظل متوجسا الوهم نفسه ليموت أمام داره دون مرض أو علة. وإطارها:

" **كان الحديث عن الحالة السياسية في العالم، وعن إمكان نشوب حرب عامة جديدة، فقادنا الموضوع إلى تذكارات الحرب الماضية، فأخذ كل منا يدلي بما عنده ويستشهد بما كتبه المؤرخ الفلاني والروائي الفلاني عن تلك المأساة الفظيعة التي تناحر فيها البشر من 1914 إلى 1918. وكان بيننا صديق ساح في الأرض وقيض له أن يحمل البندقية إلى جانب الذين حملوا بنادقهم أربع سنين متواصلة، فقص علينا القصة التالية، قال: ...** " ([2])

انتقالا إلى المجموعة القصصية الثالثة (العذارى ــ 1944م) يلحظ فيها أمران؛ الأول، ظهور الاعتناء بالرمز في بعض الحكايات، مثل العذارى، والأربعون. والثاني أن الحكاية ــ تبعا لاعتنائها بتقنية الزمن ــ تأخذ أشكالا أربعة:

ــ حكاية طويلة، كما في القرينة، وبلاد الذهب، والمعلم، وقبر أم، والكمبيالة الأولى. علما بأنها مقارنة مع سابقاتها في المجموعتين الأولتين تعد أقصر.

([1]) عوّاد، **قميص الصّوف**، حكاية كاراخو، ص 93

([2]) المصدر نفسه، حكاية ميثاق الموت، ص 97

ــ حكاية قصيرة، تعالج حدثا أقرب إلى الحادثة، مثل العذارى، والأربعون، والحياة، ونخب الموتى.

ــ حكاية قصيرة جدا، تعالج حادثة، مثل: بويا بويا، وحلم مهاجر، والآباء والبنون، ومريض بالوكالة، والشاب السهران، وحنا الدرج، وأم، وقرد ابن حرام، وبائع العلكة، والبقية المودعة، وأبو ملحم، وذكرى كاوية، وغزالة الصحراء، انتهاء بفطوم والبوتغاز.

ــ حكاية صغيرة (أقصوصة)، مثل: أنا والظل، بين الأب وأبيه، من معاني الحرية، رجل بين امرأتين، الشفقة القصوى، المفرد والجمع، الخيط السحري، بين الداخل والخارج، الآداب الاجتماعية، الحاكم وامرأته، الناسك والجمجمة،الغني والفقير، في وصية كذاب، المقاييس.

والأشكال السابقة، باستثناء الأول، تخلو من أي خلل في ترتيب حدثها، نظرا لوحدة الزمن القصيرة التي تعالجها الحكاية، مما لا يسمح لأي استرجاع أو استباق أو أية تقنية من شأنها إحداث خلل في الترتيب.

أما المجموعة الأولى، التي تحوي حكايات قليلة إذا ما قورنت بالمجموعتين الثالثة والرابعة، فهي تقترب في بنيتها ــ من حيث الاعتماد على المفارقات الزمنية تقنية في تشكيل بنية المحكي ــ من المجموعتين القصصيتين السابقتين؛ الصبي الأعرج وقميص الصوف، لا سيما اعتماد الاسترجاع الذي أخذ أشكالا ثلاثة، يمكن إجمالها بالآتي:

ــ استرجاع يمثل الحكاية الأساسية في المحكي، يتوسل إليها من خلال حكاية إطارية، كما في حكاية المعلم؛ إذ تنفتح حكاية الإطار التي تبدأ بصوت السارد الداخلي يحاور ابنه، على الحكاية الأساسية لتفسر سبب العور الذي أصاب عينه. لتظهر أحداث الحكاية الاسترجاعية متتالية دون أي خلل في ترتيب أحداثها:

" أراك يا بني، قد كبرت وتفتحت عيناك على أبيك. أكون مديرا ظهري ــ وربما فعلت ذلك عن قصد ــ فأحس عينيك ما تزالان واقفتين على عاهتي، وأكاد أسمع شفتيك الصغيرتين تتمتمان: لماذا يكون لكل الآباء عينان صحيحتان، وأبي أعور ... تعال، يا بني، أريد أن أخلصك من كابوس هذا السؤال ... ادن مني واسمع" ([1])

أو تظهر الحكاية الاسترجاعية أساسية منذ البدء بفعل الحكي، ليصرح السارد في ختامها أنها استرجاع يعود زمنه إلى سنوات خلت، كما في حكاية بلاد الذهب التي تحكي قصة امرأة

([1]) عوّاد، **العذارى**، حكاية المعــلم، ص 43

يتركها زوجها وهي عروس وحامل بابنه، ليهاجر إلى البرازيل، فتتطور الأحداث خلال ثمانية عشر عاما، تنتهي بهجر ابنها لها هو الآخر، تاركا لها نقودا، فتجن دون أن تعرف أنه قتل أباه. ليصرح السارد بعد إنهاء الأحداث أن جنونها:

"**حدث ذلك منذ عشر سنوات في الضيعة التي نصف أهلها في البرازيل. وما يزال المار في طريقها يرى حتى اليوم امرأة في الخمسين من عمرها، منبوشة الشعر، زائغة العينين، شاكلة ثوبها على ليرات ذهبية طارت في لحظة بين سمع الأرض وبصرها، ولم يبق منها إلا الجنون**"([1]).

ـ استرجاع خارجي، ينبثق من الحكاية الأساسية، حتى لتبدو الأخيرة إطارا للحكاية الاسترجاعية، وليس الأمر كذلك. ومثالها ما ورد في حكاية الكمبيالة الأولى. ففيها تتوقف الحكاية الأساسية التي تحكي قصة رجل بدأ يطرق أبواب أصدقائه ومعارفه ليستدين منهم مئة ليرة، فيعود مذلولا. ومن ثم يتوقف السرد، وتبدأ حكاية أخرى تعود أحداثها لحزيران من عام ألف وثمانمئة وسبعين، فإذا ما انتهت عادت الحكاية الأولى من موقع توقفها. وما الحكاية الاسترجاعية الخارجية إلا لإقامة مشابهة وتفسير لأحداث الأولى.

ـ استرجاع من حدث القصة الأساسي، تستدعيه ضرورة السرد في مواطن عدة، كما في القرينة التي تحكي اعتقاد الناس بوجود القرينة، من خلال حكاية طبيب يحارب خرافات القرينة، وهو يعاني منها منذ صغره لا يستطيع التخلص منها، إذ تنبثق ذكرياته عن قرينته من ثنايا السرد، ومثاله:

" **يوم حصلت على شهادة الطب بتفوق على أقراني، وأقبل أعضاء اللجنة الفاحصة يهنئونني، وأحاط بي الأهل والأصدقاء يتمنون لي مستقبلا زاهرا، انتصبت بيني وبينهم تقهقه بوجهها النحاسي الذي أعرفه.**

وسمعتها تقول لي وقد كشرت عن أسنانها: صحيح يا فلان، أنك أصبحت طبيبا ماهرا وعالما جليلا؟ ..." ([2])

وانتهاء بالمجموعة القصصية (مطار الصقيع) التي كتبت عام ألف وتسعمئة وستة وستين، ونشرت عام ألف وتسعمئة واثنين وثمانين، فيلحظ اعتمادها على الرمز في خمس

([1]) عوّاد، **العذارى**، حكاية بلاد الذهب، ص 38

([2]) المصدر نفسه، حكاية القرينـــــة، ص 30

حكايات من أصل ثمانٍ، إذ جيء بحكايات من الأساطير كما في المرآة، أو حكايات مقتبسة من التاريخ حكيت بأحداث مغايرة، مع ابتداع شخصيات جديدة كحكاية (مارا والملك) المقتبسة من حكاية الطين في الأندلس، أو الحفاظ على الشخصيات التاريخية مع تغيير الأحداث وابتداع أحداث أخرى لتلائم الرمز المطروح كما في (أسوار الحريم). إضافة إلى الاعتناء الواضح بالتداعي الحر.

ولعل هذه الميزة لحكايات المطار، جعلت التقنية الزمنية الأكثر بروزا تتمثل في تسريع السرد لا مخالفة الترتيب والمفارقات الزمنية، نظرا لكون الحكايات تعرض أحداثا حصلت على امتداد زمني كرونولوجي طويل، يحدد بالسنوات أو الأشهر. وهذا لا يعني اعتماد اتساق توالي ترتيب الأحداث سمة بارزة في المجموعة، وإنما التخفف الواضح من مخالفة الترتيب إذا ما قورنت بالمجموعات القصصية الثلاث السابقة، مع اعتماد أسلوب جديد لإحداث الخلل في الترتيب. وفيما يلي بيانه:

ابتداء بحكاية مطار الصقيع التي تحمل اسم المجموعة، يتوهم القارئ أن الحدث يتابع خطيته ويسير بتنام وترتيب إلى لحظة النهاية مع أنه غير مقنع، ليكتشف في المقطع الأخير من الحكاية أن الحدث متوقف، وأن ما كان ليس سوى حلم يقظة من قبل الشخصية الأساسية، يتلخص بخطف طائرة تحمل دبلوماسيين وساسة بمساعدة الركاب العاديين، لينزل بهم في القطب المتجمد حيث يسمي مكان نزولهم مطار الصقيع، فيتم التخلص من الأسلحة النووية التي تهدد العالم بالاندثار باتصال من الساسة بدولهم .ثم يستفيق من هذا كله:

" **كان الصبي يشدني من كمي بيد، وباليد الأخرى ينزع شيئا من بين أصابعي. ففتحت عيني فإذا هو مسدس الفلين.**

كنا قد وصلنا إلى مطار باريس"([1]).

وفي حكاية (المشنقة والعصافير) ظهرت مخالفة ترتيب الأحداث، ابتداءً بالحدث الأساسي، إلغاء عقوبة الإعدام، وحرق المشنقة من منتصفه، حيث يقف الأمير مطلا من شرفته مراقبا منظر الشعب، وهو يحتفل فرحا لإحراق المشنقة، ليبدأ التداعي الحر لدى الأمير الذي من خلاله نعود إلى بداية الحكاية إذ يوصيه أبوه الملك قبل وفاته بأن يضع في أذنه قطنة " **أذنك**

([1]) عوّاد، **مطار الصّقيع**، حكاية مطار الصّقيع، ص 30

الحكيمة أيها الأمير من بعدي"([1])، مبينا دور الوزير في إزالتها. ومن ثم تكمل الأحداث تطورها، إذ تستبدل حدائق التوبة وعقوبة الموسيقى وتقليد صوت الطيور بعقوبة الإعدام، مما يؤدي بدوره إلى تعاظم الجرائم، وتوسعة حدائق التوبة، انتهاء بثورة الشعب على الأمير وقتله.

أما الاسترجاع فقد ظهر في حكاية (المرآة) المستوحاة من أسطورة يابانية ،خارجيا، ليس مصرحا به، إذ إنه ورد على شكل حوار بين السارد الذي اتخذ دور سائح، والدليل السياحي. ويحتل الحوار حيزا كبيرا من الشريط اللغوي يكاد يستغرق الحكاية برمتها.

وثمة مخالفة للترتيب بالكاد يتبينها القارئ في حكاية (أسوار الحريم)، التي يطلب فيها أحمد باشا الجزار من وزير الحريم مشورة تخصهن، فتتوالى الأحداث، ويظن القارئ أنه لن يصرح بتلك المشورة، لتوضع فيما بعد في غير محلها من السرد لتكون تمهيدا للخاتمة النهائية، وكان حقها أن توضع في مشهد للحوار بين الجزار ووزيره :" **كانت المشورة على مولانا أن توكل كل من نسائه بالتجسس على الأخريات أثناء غيابه في السفر. فلما عاد وسألهن اتهمت كل منهن الأخريات بالخيانة. إلا راحيل فقد أعلنت أنها لم تر على الحريم طول هذه المدة ريبة قط**" ([2])

والشأن في (الشير) شأن التداعي الحر الوارد في المشنقة والعصافير لكنه يحتل الشريط السردي جميعه، كما أن التداعي لم يكن لأفكار؛ وإنما كان تداعيا مكثفا لذكريات وتهيؤات تخص فكرة الشخصية عن الموت، من أنه يحصل للإنسان غير مرة في حياته، وللشير مكانا لذكريات حبه للمحبوبة، إذ تحقق موته بموته في قلبها. ومنه:

" **الموت يلتطم فيه كأمواج البحر.**

ولم يلبث أن رأى نفسه على شاطئ موحش، يخبط في رمال لزجة، والبحر يقذف إليه جثثا. الأمواج تتعالى في الغرفة. تضرب الحيطان ..." ([3])

أما قصتا حنا الفانوس، وأعمى القنطرة، فتشكلان حكاية استرجاعية لحكاية إطارية، فيما يشبه بعض الحكايات في المجموعات السابقة. والحدث لا سيما في أعمى القنطرة يسير وفقا لترتيب واضح، مع ملاحظة أن الحكاية الاسترجاعية جاءت تلبية لهدف صرح به السارد، هو

([1]) عوّاد، **مطار الصّقيع**، حكاية المشنقة والعصافير، ص 82
([2]) المصدر نفسه، حكاية أســـوار الحريم، ص 74
([3]) المصدر نفسه، حكاية الشّـــير، ص 110

أن القناطر التي أزيلت وأقيمت محلها مبان عدة، طمست ذكريات وماضيا، فقصته التي استرجعها مع الأعمى إنما حدثت تحت واحدة من تلك القناطر:

" **هذه البنايات الجديدة، الشاهقة الباهقة، التي تطلع على أنقاض بيوتنا القديمة، هل تعرف في كبريائها الوقحة أي ماض تطمس معالمه، وأية ذكريات تدفنها بالباطون المسلح؟** ..." ([1])

على أنه يشك في ترتيب الأحداث وتواليها ــ مع ظهورها المرتب في المحكي ــ في حكاية حنا الفانوس، إذ يستدعي السارد من ذاكرته مواقف عدة لحنا، لا يتضح إن كانت متوالية في ترتيب حدوثها كرونولوجيا، أو أنه استحضرها عشوائيا. ولعل القول بترتيب الحدث فيها، يأتي نظرا للنهاية التي جاءت مفارقة للموقف الأخير المذكور من بين أفعاله الكثيرة. ومما تجدر ملاحظته أن إطار هذه الحكاية ليس إطارا بالمعنى الدقيق، فإن جازت التسمية فهو إطار تمهيدي ،لا حكاية إطارية؛ نظرا لكون السارد يمهد لحكايته موجها الخطاب إلى القارئ الضمني، وفي تفسير لوجود حنا في القبو:

" **كان جاري،**

وكان اسمه حنا الفانوس.

وللجيرة بيننا قصة عجيبة، بانتظار قصته مع فانوسه وهي أعجب. يرجع ذلك إلى التاريخ الذي اشتريت فيه من رهبان دير الشرخ "عودة بو حنا" لأبني فيها بيتي الصيفي. لقطة بأسعار الحرب أخذتها...

وزاد رحمه الله، تبرئة للذمة، أنه يبيعني العودة على عيبها. يعني مع حنا الذي يأبى أن يترك القبو." ([2])

ومجمل القول فيما يتصل بالمقولة الزمنية الأولى، الترتيب في المجموعات القصصية، مفاده أن الكاتب في مجموعته الأولى (الصبي الأعرج) استخدم الإطار في الحكايات (الجرذون الشتوي، وجدي وحكايته، وحنون، والأرملة، وشهوة الدم) أداة فنية وتنويعا في الأسلوب السردي؛ إذ كان بالإمكان حذفها والإبقاء على الحكاية الاسترجاعية حكاية أساسية، باستثناء حكاية الأرملة؛ إذ أضاعت الحكاية الاسترجاعية فجوة في الحكاية الإطارية تتمثل في عدم تأثر

([1]) عوّاد، **مطار الصّقيع**، حكاية أعمى القنطـــــرة، ص 91

([2]) المصدر نفسه، حكاية حنّا الفانوس، ص 37

هيلانة بموت زوجها. وعليه فإن الكاتب ــ بصرف النظر عن الحكاية الإطارية ــ لم يخالف الترتيب في عرض أحداث هذه القصص.

وقد اعتمد في المجموعة نفسها الاسترجاع المنبثق من ثنايا السرد بنوعيه الداخلي والخارجي وسيلة لإحداث الخلل في ترتيب الأحداث في الحكايات: المقبرة المدنسة، والهاوية، والرسائل المحروقة، وأحد الشعانين. وقد أدى الاسترجاع الداخلي إضاءة فجوات في السرد، في حين أدى الاسترجاع الخارجي وظيفتي التفسير والإيهام بالواقعية. فمن الأولى ما جاء في أحد الشعانين؛ إذ فسرت الاسترجاعات سبب إصابة الخورية بالجنون، والاسترجاعات الواردة في الهاوية فسرت سبب تمسكه الشديد بالأرض. ومن استرجاع التفاصيل التي تخص إلياهو أوهم القارئ الضمني بواقعية القصة.

ولعل المجموعة الثانية (قميص الصوف) تنحو منحى مشابها لسابقتها؛ نظرا لكونهما صدرتا متقاربتين، فكان الشبه بينهما. مع ملاحظة التخفف من الحكايات الإطارية، ومن الاسترجاعات.

أما المجموعة الثالثة فهي تختلف من حيث اقترابها من مفهوم القصة القصيرة باعتماد وحدة الزمن، فكانت المجموعة بمجملها محافظة على ترتيب ظهور الأحداث، دون إحداث مفارقات زمنية خلا في بعض الحكايات القليلة.

أما المجموعة الأخيرة (مطار الصقيع)، فقد لجأ في الحكايات القليلة التي أحدث فيها خللا في عرض وترتيب الأحداث إلى استحداث أساليب لم تظهر في سابقاتها؛ كوضع أحداث في غير مكانها ، أو الإتيان بالاسترجاع ضمن الحوار، أو زج حكاية داخل حكاية دون تمهيد مع وقف الأولى حتى انتهاء الثانية وقفا تاما واستئناف الأولى، أو البدء من منتصف الحكاية. في حين أن الوسيلة الأساسية التي لجأ إليها في المجموعات الأولى والثانية وبعض حكايات الثالثة هي الاسترجاع حصرا، لامتداد المدة الزمنية المحكي حدثها الأساسي، مما يتطلب العود إلى الوراء.

ثانيا: السرعة السردية في المجموعات القصصية

إن الحديث عن صيغ السرعة السردية سواء ما يتصل منها بتسريع السرد أو إبطاء حركته يستدعي ضرورة دراسة بعض التقنيات السردية كالوصف والحوار؛ كون الأولى تعد من الوسائل التي يلجأ إليها الكاتب لإبطاء السرد، في حين يتساوى زمن الحكاية والمحكي في الثانية، مع بيان الفارق في دراسة الحوار ضمن المقولات المتصلة بالراوي، إذ يصنف حينها مُسرّدا، أو محولا، أو منقولا، ويركز في دراسته ضمن السرعة السردية على الاتساع الذي يستغرقه ضمن الشريط اللغوي.وموافقته لمفهوم القصة القصيرة .

1. الحذف والتلخيص تقنيتان لإسراع السرد:

تبعا لأعمال عوّاد، ضمن ما تبين من تحليلها، فإن دراسة الحذف والتلخيص تقنيتان لإسراع السرد يصعب فصلهما كما في الدراسة النظرية؛ نظرا لاندغامهما وتوحدهما، ضمن الحكاية، إذ بدا محكوما في الحكايات الطويلة ذات الزمن الكرونولوجي الممتد، باستخدام الحذف والتلخيص معا في الحكاية الواحدة، مما يمكنه من الاهتمام بالحدث الأساسي ووصفه، مع تراجع استخدامهما الواضح في أي قصة تعتني بوحدة الحدث والزمن.

أما دراسة التحول في استخدامها ضمن المجموعات القصصية القصيرة فيقتصر على مدى اعتماده التلخيص والحذف تقنيتين أساسيتين في تشكيل بنية الحكايات، أو اعتماد تقنيات أخرى، إضافة إلى رصد كثافة استخدامهما بين المجموعات، والتصريح بشكل الحذف.

ابتداء بحكايات (الصبي الأعرج) يلحظ اعتماد الاسترجاع بحد ذاته تقنية لتلخيص الحكاية، لاسيما في الحكايات الاسترجاعية ذات الإطار الحكائي؛ ذلك أن استدعاء حكاية من الذاكرة امتدت خلال سنوات يستدعي حكيها بتلخيص، يأتي به السارد على أهم الأحداث، ويعرضها بتسلسل معتمدا الحذف الضمني غير المصرح به، وبالتالي التخفف من استخدام الحذف والتلخيص الصريحين، وإلا فإن حكايات كهذه من حقها أن تظهر روايات لا حكايات قصيرة. لذا نجد التخفف من هاتين الصيغتين، أو وجودهما النسبي القليل سمة بارزة، في الصبي الأعرج.

ومن الأمثلة على الحذف، ما ورد في حكاية الجرذون الشتوي:

ــ " **ذات يوم قدموا لنا على المائدة طعاما قليلا مؤلفا من صحن حساء، لكل واحد وكسرة خبز**"([1])

فالأيام السابقة له، وما حوته من أحداث لم يذكر منها شيئا، مع ملاحظة دالة الحذف (ذات يوم).

ومنه: " **كرّ الزمن، وقتّر علينا المأوى، فعدنا أنا وأخي إلى البيت، هاربين من الجوع...**"([2])

أما في المجموعة الثانية (قميص الصوف) حيث التخفف من الحكايات الاسترجاعية، مع بقاء الحكاية ذات الزمن الكرونولوجي الممتد خلال سنوات أو أشهر، كان لا بد من اختصار الشريط اللغوي باعتماد التلخيص والحذف جنبا إلى جنب تقنية بارزة في اختصار الحكاية، ومن أمثلة الخلاصة ما ورد في حكاية بهية:

"**وفي الأيام التالية كان يركب الترامواي على خط بيته وعمله، وسائر الخطوط أحيانا، لعله يظفر بتلك المرأة المجهولة، فذهبت جهوده عبثا. حتى انقضى على ذلك أسبوع ونيف، فنسيها وشبك سواها بحباله**" ([3])

لنتبع الخلاصة في المقطع التالي بحذف: " **ولكن، حدث ذات ليلة أنه تاخر في سهرة عند أقربائه، فوقف ينتظر الترامواي وطال به الانتظار...**" ([4]). فلم يصرح بالمدة الزمنية التي قضاها ناسيا تلك المرأة، متابعا صحبة غيرها.

وقد يحدث أن تتوالى المقاطع الدالة على الحذف ضمن الحكاية الواحدة، دون الوقوف على تلخيص لأحداث ما، مما يدل بدوره على اتساع الفجوة الزمنية بين الحكاية والمحكي. ومنه ما ورد في (الرفيق كامل):

" **ومضت الأيام والأشهر، وأخذ البيت يتعرف إلى اجتماعات الرفاق ومناقشاتهم في الليالي. إلى أن فوجئت الزوجة ذات يوم بأن زوجها في السجن بتهمة توزيع المناشير ...**" ([5]).

([1]) عوّاد، **الصّبيّ الأعرج**، حكاية الجرذون الشتوي، ص 51
([2]) المصدر نفسه، الحكاية نفسها، الصفحة 54
([3]) عوّاد، **قميص الصّوف**، حكاية بهيّـــة، ص 60
([4]) المصدر نفسه، الحكاية نفسها، الصفحة 60
([5]) المصدر نفسه، حكاية الرفيق كامل، ص 75

فثمة موضعان للحذف؛ الأول مضي الأيام والشهور التي لم يُذكَر شيء منها، إضافة إلى حذف المدة الزمنية المحددة التي مضت على اجتماع الرفاق، وما كان يدور حتى لحظة دخوله السجن. وفي موضع آخر من الحكاية ذاتها:

"**بعد أسبوع اشتد المرض على ناديا، فزاد نحولها وزاد بروز عينيها السوداوين الواسعتين** " ([1])

ومن حكاية (كاراخو) : " **ومضت الأيام ... وكادت النساء يمتن ضجرا لتأخر درويش في خطب عروس له**" ([2])

ومنه في الحكاية نفسها: "**راحت أيام، وجاءت أيام، فإذا صوت البارود في المقلع يسكت، والبناؤون يوقفون رصف الحجارة**" ([3]) وفي موضع آخر: " **ولكن الصباح طلع وجاء المساء، وتلاه مساء وصباح، ولم يدفع درويش قرشا**" ([4])

وثمة استخدام للحذف في حكايات المجموعات نفسها يأتي مندغماً ضمن خلاصة لمدة زمنية ما، يتأتى من اجتماعهما معا تقليص أطول مدة زمنية في أقصر شريط سردي، ومنه ما جاء في ميثاق الموت:

" **سرنا أسبوعين كاملين، ست عشرة ساعة في النهار مشيا متواصلا، وثماني ساعات من الليل للنوم. والمطر ينهمر علينا، ويلصق ثيابنا بأجسامنا، يساعده على ذلك العرق المتجمد المتلبد فيها منذ أربعة أشهر.**" ([5])

فالمقطع تلخيص لأهم ما حصل في أسبوعين، أما الشهور الأربعة، فلم تذكر في موضع آخر من الحكاية، ولم يؤت على ذكر أحداث منها.

انتقالا إلى استخدام الحذف والتلخيص في المجموعة القصصية الثالثة (العذارى) فيلحظ أنه كان يختلف تبعا للحدث والزمن في الآن نفسه؛ ففي الحكايات ذات الحدث الممتد خلال سنوات أو أشهر اعتمد الحذف والتلخيص أداة لاختصار الشريط السردي، كما في بلاد الذهب، والقرينة، والمعلم، والكمبيالة الأولى، وقبر أم، شأن الحكايات الواردة في قميص الصوف. أما في الحكايات التي جاءت مطابقة للقصة القصيرة حيث وحدة الزمن والحدث، فإن طبيعة حدثها

([1]) عوّاد، **قميص الصّوف**، حكاية الرفيق كامل، ص 76

([2]) المصدر نفسه، حكاية كاراخو، ص 89

([3]) المصدر نفسه، الحكاية نفسها، الصفحة 91

([4]) المصدر نفسه، الحكاية نفسها، الصفحة نفسها.

([5]) المصدر نفسه، حكاية ميثاق الموت، ص 103

الواقع في مدة زمنية قصيرة لا تحتمل حذفا أو تلخيصا، بل بالإمكان إطالة السرد بوصف الحدث، أو تأمله، أو إضافة تعليقات عليه. وهذه السمة نجدها بارزة في الحكايات: الأربعون، والحياة، ونخب الموتى. والحال نفسها في الحكايات القصيرة جدا التي تعالج حادثة لا حدثا؛ فالحادثة عند عوّاد حدث لم يتطور لتنشأ منه حبكة ، بل ينتهي عند نقطة ما، تكون مدعاة للذكر والتأمل من قبل السارد، ومنه حكاية (أم) التي يقف فيها السارد متأملا من شرفته قطة ألقى الزبالون أبناءها كومة واحدة في سيارة القمامة:

" وقفت لأرى نهاية المأساة. فإذا أحد الموكلين برصف النفايات على ظهر السيارة يضرب بيده فيتناول جروّا – هكذا بالقرعة – بأطراف أصابعه، ويقذف به إلى الأم ... وما كاد الجرو يقع على الأرض حتى هرولت الأم إليه فتناولته من قذاله، وغابت هنيهة، ثم عادت وحدها تبحث عن إخوته ...

بقيت أياما أطل على الشارع فأرى الأم تأتي كل يوم في الساعة المعينة وتدور مشمشمة، ثم ترجع بثكلها..." ([1])

أو تظهر الحادثة حكاية ملخصة بتكثيف وإيجاز شديدين ضمن موقف من المواقف التي يتعرض لها السارد، فيبدي رأيه فيها.ومنه على سبيل المثال لا الحصر، حكاية حنا الدرج؛ التي يقف فيها السارد متأملا اسم حنا الدرج سائلا عن سببه، معطيا رأيه فيه، في زيارة له لدار أيتام. فليس ثمة حدث أساسي أو حكاية مكتملة الحدث يضطلع السارد بحكيها، وإنما يجد القارئ الضمني نفسه أمام موقف يعطي السارد رأيه فيه:

" فأخبرني أنهم التقطوه ــ إذ التقطوه قبل عشر سنين ــ في عيد القديس يوحنا، فسموه حنا. وأنهم وجدوه ــ إذ وجدوه ــ ملقى على درج قصر العدل، فرأوا من العدل أن ينسبوه إليه.

في دنيانا، وكل دنيا، أسماء عائلات ضخمة يدل بعضها على حشرات، وأخرى على أوعية فارغة، وأخرى على مهن حقيرة. ومنها أسماء هي عنوان الشرف والسخاء والصلاح... حنا الدرج؟ وأي بأس في هذا الاسم؟ أليس خيرا لك يا حنا، أن تصعد هذا الدرج

([1]) عوّاد، **العذارى**، حكاية أم، ص 97

وتظل صاعدا إلى حيث تريد لك صحتك الممتازة، وجمالك الرائع، وذكاؤك الوقاد، من أن تركب ظهر اسم لا تعرف إلى أين يحملك؟" ([1])

أما الأقصوصة في (العذارى)، فهي شكل حكائي نتج عند عوّاد جراء اعتماده الخلاصة تقنية للمحكي؛ فهي عنده ناشئة عن تلخيص حادثة، أو حدث، يأتي على ذكر أبرز ما فيها، حاذفا التعليقات، والأسماء، والوصف. ومن تلخيص الحادثة أقصوصة (بين الابن وأبيه):

" **مات أبوه، فحزن عليه كثيرا، فذهب إلى المدينة ليشتري له تابوتا مزخرفا. فمر في طريقه على بائع ألعاب... فعاد بسرير مزخرف لابنه"** ([2])

ومنها أيضا: من معاني الحرية، رجل بين امرأتين، المفرد والجمع، الآداب الاجتماعية، في وصية كذاب، المقاييس.

ومن تلخيص الحدث أقصوصة (الشفقة القصوى):

" **رآه كسيحا، صورة الإنسان فيه مشوهة، فآواه في بيته.**

في اليوم الأول رثى له.

في اليوم الثاني ابتعد عنه.

في الثالث خاف منه.

وفي الرابع تناول فأسا وقتله ... شفقة على نفسه! " ([3])

فتطور الحدث في الأيام الثلاثة الأولى لم يذكر منها إلا نتيجتها النهائية، أو خلاصتها بتعبير أدق. ومنها: الحاكم وامرأته، الغني والفقير، الناسك والجمجمة.

أما اعتماد الحذف والتلخيص أساسا بارزا في اختصار الحكاية، فقد كان في المجموعة القصصية الرابعة (مطار الصقيع)، إذ ظهر باضطراد في كل حكاية من حكاياتها ـــ باستثناء مطار الصقيع ـــ ؛ نظرا لاجتماع أمرين واضحين فيها يتلخصان بتكثيف الحدث وتطوره السريع وصولا إلى الحبكة، والمدة الزمنية الطويلة التي يحصل فيها الحدث.

ونظرا لاضطراد تلك السمة، سأكتفي بحكايتين أتتبع فيهما توالي الاختصارات والحذوف، الأولى المشنقة والعصافير؛حيث تروى أحداث عديدة ضمن الحدث الأساسي المتصل بإلغاء

([1]) عوّاد، **العذارى**، حكاية حنّا الدرج، ص 96

([2]) المصدر نفسه، أقصوصة بين الابن وأبيه، ص 108

([3]) المصدر نفسه، أقصوصة الشفقة القصوى، ص 109

عقوبة الإعدام، ومنها ما حل بالجلاد، الذي كان يتوقع أن يصبح حكواتيا يروي قصص من أعدمهم:

" **في اليوم الأول اختبأ في البيت وسمر الباب، ناجيا بنفسه من نقمة الشعب.**

في اليوم الثاني انطلق يطلب عملا فلم يجد عند أحد من الشعب عملا لأنه في حياته لم يعمل إلا الشنق. صناعة انقرضت.

في اليوم الثالث صاحت به امرأته : ــ إن معجننا فارغ! إلى متى تقعد في البيت كالتنبل؟ فخرج هائما على وجهه، ..." ([1])

وهكذا تابع السارد اختصار أيام كاملة بأسطر قليلة، وصولا إلى اليوم السابع.

ومن التلخيص الوارد فيها أيضا: " **فما هي إلا بضعة أشهر حتى ضاقت الحدائق الغناء بالضيوف المتدفقين عليها من أنحاء الإمارة. فأشار الوزير على الأمير بتوسيعها.**" ([2])

ومنه أيضا: " **وبالفعل كانت الجرائم قد ضربت أطنابها فشاع السلب والنهب، وتوالى سفك الدماء، وهان العدوان على الحرمات، فلهج الشعب باضطراب حبل الأمن، وراح يشكو الفوضى السائدة في أنحاء الإمارة. ولكن الوزير بادر إلى تلقي الأمر: وضع قرارا يمنع الجرائد من نشر هذه الأخبار، وحمله إلى الأمير وحمل الأمير على توقيعه**" ([3])

أما الحذوف فهي عديدة، ودوالها: ذات يوم، في الزيارة التالية ــ دون ذكر لتفاصيل الزيارة السابقةــ ...

وفي الحكاية الثانية (مارا والملك) نجد الشيء نفسه، إذ تتنوع الأحداث نتيجة رفض مارا للملك، بعد أن أخذها من مدينتها مدينة العبيد، على غير رضى منها:

" **فلما كان المساء قالوا: لعل مع هذه الليلة فرجا. على أنهم استفاقوا في اليوم الثاني على ما لم يعهدوه من الملك. رمى أوراق الدولة من النافذة عندما حملها إليه رئيس وزارته.**

في اليوم الثالث رمى رئيس الوزراء!

وفي اليوم الرابع حاول أن يرمي نفسه لولا أن بادر رئيس الخصيان فأمسك بتلابيبه.

([1]) عوّاد، **مطار الصّقيع**، حكاية المشنقة والعصافير، ص 83-84

([2]) المصدر نفسه، الحكاية نفسها، الصفحة 85

([3]) المصدر نفسه، الحكاية نفسها، الصفحة نفسها.

وفي الخامس تشاورت رئيسة الماشطات مع مهرج الملك. فأقيمت بالاتفاق بينهما ليلة ساهرة عامرة لتسلية الملك..." ([1])

وثمة تلخيص لمئة يوم في سطر واحد، ومنه: " **مئة يوم بلياليها وهي لا تقول ما تريد. حتى جن الملك وضجت المملكة**" ([2])

فمئة يوم لا يعرف القارئ الضمني من أحداثها سوى التزام مارا الصمت. لتأخذ الفجوة الزمنية اتساعا أكبر مع حذف أحداث مئة يوم، إذ يذعن الملك لمشورة رئيسة الماشطات، فيحبس مارا مئة يوم بلياليها، لا يذكر من أحداثها شيء، لتبدأ تطورات الحدث في اليوم الواحد بعد المئة:

" **وعمل الملك بنصيحة رئيسة الماشطات. ألقى مارا في سجن نسائه، تحت القصر ... مئة يوم بلياليها. فلما كان صباح اليوم الأول بعد المئة انتفضت مارا في أغلالها وقالت: خذوني إلى الملك**" ([3]).

2. المشهد تقنية يتساوى فيها زمن الحكاية مع زمن المحكي:

إن تتبع المشهد في أعمال عوّاد سواء أكان حوارا أم مونولوجا ضمن السرعة السردية، يؤثر فيه نوع محكي الأقوال والأفكار؛ إذ يتساوى زمن الحكاية مع زمن المحكي، إن كان المحكي منقولا أو مستحضرا ــ على اختلاف التسمية ــ . أما إن كان مُسرّدا، فهو بالضرورة يخضع لتلخيص يأتي به السارد على أهم ما في المشهد المستحضر المنقول، وعليه فإنه في هذه الحالة سيكون زمن المحكي أصغر من زمن الحكاية، في حين إذا كان المشهد المذكور محولا فإنه عادة ما يذكر جملة بسيطة لا يستطيع معها السارد إلا أن يزجها ضمن سرده لضرورة في تتابع المحكي، فيكون زمن الحوار في الحكاية أكبر بكثير منه في محكي الأقوال المحول. ومما سبق فإن ما يدرس من محكي الأقوال أو الأفكار مساويا في زمنه لزمن الحكاية هو الحوار والمونولوج المستحضران المنقولان حصرا. لذا فإن دراسة المشهد في أعمال عوّاد ستكون تبعا

([1]) عوّاد، **مطار الصّقيع**، حكاية مارا والملك، ص 26+27

([2]) المصدر نفسه، الحكاية نفسها، الصفحة 27

([3]) المصدر نفسه، الحكاية نفسها، الصفحة 28

لحضور المنقول المستحضر، ومدى مطابقته من حيث النسبة التي يحتلها من جسد الشريط اللغوي للقصة القصيرة.

وليس كل حوار مستحضر أو مونولوج يعد مشهدا، فلكي تنطبق عليه هذه السمة ــ لا سيما على الحوار ــ يجب أن تتوالى الجمل الحوارية لتؤلف في مجموعها مشهدا، وإلا فإن ما يظهر من جمل حوارية أحادية من ثنايا السرد لا يشكل سوى أسلوبا يلجأ إليه كسرا لرتابة السرد، وبالإمكان تحويله إلى حوار محول، فيما سآتي إلى ذكره.

ابتداء بالمجموعة الأولى (الصبي الأعرج) ثمة ثماني حكايات من أصل أربع عشرة حكاية تحوي مشاهد حوارية، مع خلوها جميعها من المونولوج المستحضر المنقول. أما ظهور المشاهد الحوارية فكان متفاوتا من حيث السعة التي احتلها في الحكاية؛ ففي الصبي الأعرج، والجرذون الشتوي، والشاعر، وحنون، والأرملة كانت المشاهد قليلة وربما حوى بعضها مشهدا واحدا طوال القصة، يأتي مشفوعا بتعليقات السارد. وهذا مطابق لما يجب أن تكون عليه في الحكايات القصيرة. ومما ورد في الصبي الأعرج، حوار الصبي مع الحلواني كريم:

" ــ كل يوم يلحقون بي ويضربونني ويأكلون الحلويات.

وقام إلى الصندوقة يتناولها، ويلتقط الحلويات عن الأرض وقد تبعثرت هنا وهناك ولبست ثوبا من الأقذار. فقال له كريم عاقدا أجفانه:

ــ اتركها سأعطيك غيرها.

فرفع إليه الأعرج عينين كأنهما تسألان: ولكن ثمنها؟ فقال له كريم:

ــ قم ما عليك. أعطيك أربع دزينات كاملة ولا آخذ منك قرشا. وسأعلمك كيف تتغلب على هؤلاء الزعران" ([1])

ومن حكاية الشاعر:

" ــ غدا، غدا! يا نعيم، تأتي إلى غرفة جارتك فلا تراها.

وابتسمت، فلم يبتسم بل غمر وجهه حزن أصفر وأجاب:

ــ البسي ثيابك. أنا منتظرك على الطريق.

ــ إلى أين؟ والمدرسة، ماذا تصنع بالمدرسة؟

فوضع إصبعه على شفتيه، يشير عليها بخفض صوتها لئلا يسمع أبوه، وهمس:

([1]) عوّاد، **الصّبيّ الأعرج**، حكاية الصّبيّ الأعرج، ص 19

ـ إنني أهزأ بستة وثلاثين ألف مدرسة! أنا منتظرك لا تتأخري" ([1])

أما المشاهد الحوارية الواردة في الحكايتين الهاوية و المقبرة المدنسة، فقد احتلت جزءا كبيرا من الشريط السردي، مما يعد مخالفا لما تحتمله القصة القصيرة من حوار في مفهومها؛ ففي الأخيرة، المقبرة المدنسة، حوت الحكاية ثلاثة مشاهد حوارية اتسمت باتساع حيزها في السرد، لذا فإنني سأكتفي بإيراد جزء من مشهد واحد:

" **ـ لم تقل لي رأيك، يا بونا طانيوس، يجب أن نحرق الأكاليل والصليب. سأحرقها أنا بيدي. سأذهب في الليل وأخسر على هذه العاطلة قنينة كاز من جيبي، وأضرم النار بالأكاليل والصليب. أنا مسؤول عن سمعة فوران ...**

وكان فنجان القهوة يرقص رقصا بين أصابع الشيخ سليمان وهو يتلفظ بهذا الخطاب. وكانت الرجفة من قلبه، وهو يغضب على نفسه من أجلها ويجمد أعصابه فلا تجمد. أخيرا وضع فنجان القهوة على الحصيرة دون أن يكلمه ونهض، فقال له الكاهن:

ـ يا ابني، كلنا خاطئون. ألا تسمع ما يقول مار بولس في رسالته لأهل كورنثيا؟

ـ لا أريد أن أسمع شيئا. أنا ما جئت لآخذ رأيك، بل لأخبرك بما سيقع. غدا في الليل سأذهب إلى المقبرة وأحرق الأكاليل والصليب. بيدي أنا أفهمت؟" ([2])

وكذا حكاية (الهاوية)، إذ تحوي مشهدا طويلا يجمع إلى طوله طول الجمل الحوارية، التي تعدت كونها جملة لتصير فقرات طويلة، وفيما يلي جزء يسير من المشهد :

" **ـ لمن أصنع الجسر؟ أريد أن أشق هاوية أكبر منها ليقع فيها من سيأتي ويأخذ بيتي وأرضي... أربعمئة ليرة بعد خمس سنوات تنقلب فوائدها علي وتبتلعني؟! أربعمئة ليرة يقرضني إياها البنك، وبعد خمس سنوات يطرحون من أجلها أملاكي بالمزاد العلني، فلا يرسو البيع إلا على البنك بأربعمئة ليرة؟ إنني لا أفهم! لا أفهم!**

فضحكت المرأة ضحكة صفراء وقالت:

ـ كم حاولت إفهامك فما كنت تفهم. ما الفائدة الآن من الندب؟ عندما جاءت امرأة أخيك ـ هل تذكر ـ عندما جاءت روزا إلى بيتنا واختلت معك في هذه الغرفة، ماذا قالت لك؟ سألتك ماذا قالت لك؟ فرفضت أن تخبرني. هذه الملعونة هي التي أوقعتك في الفخ، ولولاها لما كنت

([1]) عوّاد، **الصّبيّ الأعرج**، حكاية الشاعر، ص 61

([2]) المصدر نفسه، حكاية المقبرة المدنّســـــة، ص 35+36

رضيت برهن أملاكك. قبلها بساعة كنت تقول لي: لا، لا يا امرأة، أنا لست مجنونا لأقتنع من أخي وأرهن أملاكي في البنك. تعلم ولدي في بيروت أم لم يتعلم فبيتي وأرضي مقدسان. ولكن امرأة أخيك فيها شيطان. بكلمة واحدة أقنعتك وقلبتك. أطلب من الله أن لا يريها يوما حلوا، وأن ينغص حياتها كما نغصت حياتنا" ([1])

وفي حكايتي (سقاء القهوة) و (عمر أفندي) يلحظ أن المشاهد الحوارية هي أساس الحكاية لا السرد، وما السرد فيهما إلا تعليقات من السارد تتلو المشاهد الحوارية، وفيما يلي جزء من مشهد من حكاية عمر أفندي:

" ــ مرحبا، عمر أفندي. كيف الحال؟

ــ والله يا صديقي، أسوأ الأحوال.

ــ وهل يشكو إنسان على وجه الأرض إلا الإفلاس؟

ــ أليس لديك عمل؟ " ([2])

إن التفاوت في استخدام المشاهد الحوارية في حكايات الصبي الأعرج من حيث حيزها في الشريط السردي، بما كان مطابقا للقصة القصيرة أو لا، أو إيثار الجمل الحوارية والابتعاد عن المشهد، نجده يأخذ اتساقا ونمطية أوضح في المجموعة الثانية قميص الصوف؛ وهذا لا يعني اتساقا بالمفهوم الدقيق للمشهد؛ وإنما اتخاذ تعدد المقاطع المشهدية في الحكاية الواحدة سمة بارزة فيها مع اختلاف مطابقتها لمفهوم المشهد، وفيما يلي بيانه:

تحوي حكاية (الوسام) ثمانية مشاهد حوارية، يتخللها تعليقات السارد، وفي سبعة منها يتساوى زمن الحكاية مع زمن المحكي، إلا أن واحدا منها يفقد هذه السمة لاحتوائه حوارا محولا ضمن المنقول المستحضر، لخص فيه السارد أهم ما جاء في الحوار، ليكون زمن المشهد في الحكاية أكبر منه في المحكي:

([1]) عوّاد، **الصّبيّ الأعرج**، حكاية الهاوية، ص 77

([2]) المصدر نفسه، حكاية عمر أفندي، ص 151

" ــ وإذا فلم لا نخرج من المأوى ونعود إلى تقشيش الكراسي للناس؟

فضحك الثلاثة ضحكة مرة وتابعوا شرحهم لبركات يفهمونه أنه مضطر إلى العمل من الصباح إلى المساء، وأن له على كل كرسي قرشين إذا كان عازبا، وخمسة قروش إذا كان متزوجا ــ والمتزوجون في المأوى أربعة فقط ــ وتبقى الأرباح في صندوق المأوى ... " ([1])

فالفقرة السابقة حوار محولا، لو ذكر مستحضرا لطال حيزه في الشريط اللغوي، وإنما ذكر أبرز ما فيه بنقله محولا.

وفي حكاية بهية التي تحوي ثلاثة مشاهد، ثمة واحد منها يفقد هذه الصفة، للاقتصار على ذكر الجمل الحوارية التي وردت على لسان بهية، وحذف الواردة على لسان الرجل، مما يشي أن زمن المشهد في الحكاية أكبر منه في المحكي:

" ثم أخذت تردد أسئلتها:

ــ كيف رأيتني في الترامواي؟ أي ساعة؟ ماذا كنت لابسة؟ هل كنت جميلة؟

ثم قالت:

ــ أتريد أن نطفئ المصباح؟

ولم تنتظر جوابه فأطفأته وأعادت رأسها إلى ذراعه وقالت:

ــ أأكون متطفلة إذا سألتك ما اسمك؟ اسمك كله.

فذكره لها فقالت:

ــ هذه سعادة للإنسان أن يكون له اسم واحد!" ([2])

والشأن نفسه في حكاية (كاراخو) التي تحوي عدة مشاهد، لكن أحدها يفقد صفته من حيث اقتصاره على حوار الشخصية الأساسية فقط، وحذف الردود من الآخرين. *

وفي حكاية (الرفيق كامل) تفقد المشاهد صفتها المشهدية من حيث تطابقها الزمني بين الحكاية والمحكي غير مرة، ففي إحداها تؤثر تعليقات وشروح السارد الطويلة إضافة إلى زجه المونولوج المُسرّد على المشهد حتى لينسى القارئ الضمني أنه يقرأ مشهدا حواريا:

---

* انظر: عوّاد، **قميص الصّوف**، حكاية كراخو، ص 86 + 87

([1]) المصدر نفسه، حكاية الوســـــام، ص 29

([2]) المصدر نفسه، حكاية بهيّــــة، ص 67

" ــ أتحفظين السر؟

فارتعش بدنها، وحدثتها نفسها بأمر مريب يشترك فيه زوجها. إلا أن ثقتها بنبل أخلاقه طردت هذا الظن. فقال لها إن هنالك جمعية يعمل فيها هو وأصحابه في الخفاء، جمعية سياسية هي صغيرة اليوم وضعيفة، ولكنها كبيرة بغايتها، قوية بعقيدتها، وكبيرة وقوية بآلاف وملايين الجمعيات أخواتها المنتشرة في العالم من أقصاه إلى أقصاه ... وسيأتي يوم يهب فيه أعضاء هذه الجمعيات هبة الجبابرة فيقلبون صفحة الدنيا ويكتبون صفحة جديدة.

ــ بشرط ألا تكون هذه الجمعية ضد الحكومة! أخاف عليك" ([1])

فالمشاهد في الرفيق كامل بخلاف المشاهد في الحكايات الأخرى التي كان فيها زمن الحكاية أكبر من زمن المحكي، نجد أن زمنها أطول من زمن الحكاية؛ للحيز الذي احتلته شروحات وتعليقات السارد حتى ليضيع الحوار بينها.

أما التطابق بين زمن الحكاية والمحكي في المقاطع المشهدية فنجده بارزا في كل من: قميص الصوف التي تحوي مشهدين صغيرين، و(توها) التي تحوي سبعة مقاطع مشهدية قصيرة، إضافة إلى المقاطع السبعة في (الوسام).

ويلحظ التخفف الواضح من استخدام المقاطع المشهدية في المجموعة الثالثة (العذارى)، وإيثار الجمل الحوارية البسيطة المنبثقة من جسد السرد، لإحداث وهم الواقعية والحضور للنص، وهذا ما يبرز في معظم حكايات المجموعة سواء أكانت الطويلة نسبيا أم القصيرة جدا. وهذا لا يعني خلو المجموعة من الحكايات التي تحوي مقاطع مشهدية، نظرا لكونها المجموعة الأكبر من حيث عدد الحكايات؛ ففي (الحياة) نقف على مشهد قصير يتناسب وحجم الشريط السردي للحكاية:

" ــ أنا لا أحب السكر الكثير في القهوة.

ــ كان عندنا الليلة البارحة ضيوف، وكان البعض منهم يفضل المرة والآخر الحلوة، فحارت بنتي في الأمر.

ــ المثل يقول: شباط لو شبط ولو لبط رائحة الصيف فيه.

ــ هس! هس!" ([2])

([1]) عوّاد، **قميص الصّوف**، حكاية الرفيق كامل، ص 74

([2]) عوّاد، **العذارى**، حكاية الحياة، ص 80+81

وكذا في (نخب الموتى) التي تحوي مشهدين أحدهما قصير جدا، والثاني متوسط الطول مقارنة بالحكاية.

ومن الحكايات القصيرة جدا التي حوت مقاطع مشهدية: مريض بالوكالة، وبائع العلكة .

وثمة مقاطع توحي أنها مشاهد للوهلة الأولى ، لكنها مزيج من الجمل الحوارية وتعليقات السارد والحوار المحول في الآن نفسه، ومنه على سبيل المثال لا الحصر ما جاء في (الكمبيالة الأولى) :

" **ـــ إلى أين يا طنوس؟**

فأبى أن يجيبه عن بعد بمثل صياحه، لا لأنه لم يكن متعودا الصياح من واد إلى واد، بل لأن الجواب لم يكن يليق به بعد ذلك. فلما اقترب منه أعاد المكاري الكرة على طنوس يسأله إلى أين يقصد مع هذه الهجيرة، فأجاب:

ـــ إلى الساحل، نرد لبو حبيب ماله، ونأخذ الوديعة.

وارتفعت يد طنوس عفوا إلى شاربيه. فلاحت على وجه المكاري ابتسامة وحاول أن يدخل في المزاح فقطع عليه طنوس الطريق، فارتد المكاري إلى الوقار وغير الحديث يدعو صاحبه إلى الاستراحة قليلا ويقنعه أن بو حبيب لن يموت من الجوع إذا تأخر عليه دقائق ..." ([1])

كما أن ثمة حكايتين شكل المشهد أساسهما هما (العذارى) و (الأربعون).

ولعل ما يسترعي الانتباه أن استخدام الجمل الحوارية في الأقاصيص في العذارى يكاد يكون سمة بارزة، فالمشهد القصير ضمن الخلاصة السريعة أساس تشكيل بنية بعض الأقاصيص، ومنه (رجل بين امرأتين):

" **وقفت عانسان أمام باب السينما.**

ـــ انظري! انظري فيلم الأسبوع.

ـــ امرأة بين رجلين.

ـــ بين رجلين؟

ـــ يكفيها واحد!

وتلاقت عيون المرأتين: رجل بين امرأتين" ([2])

([1]) عوّاد، **العذارى**، حكاية الكمبيـــــالة الأولى، ص 64

([2]) المصدر نفسه، أقصوصة رجل بين امرأتين، ص 109

انتهاء بالمجموعة الأخيرة مطار الصقيع، يلحظ اضطراب في استخدام المشاهد الحوارية، فثمة حكايات تكاد تخلو من المشاهد الحوارية كما في (مطار الصقيع) و(المشنقة والعصافير)، أو تذكر قصيرة جدا، حتى إنها لا ترقى إلى تسمية المقطع بالمشهد، كما في (أعمى القنطرة)، أو إسراف في استخدام المشاهد الطويلة جدا، ساعد في ذلك طول الشريط السردي للحكاية، ويبرز ذلك في كل من: المرآة، وأسوار الحريم، والشير.

ويجدر بالذكر أن الحكم على زمنية هذه المشاهد لا يمكن الجزم بمساواته بين الحكاية والمحكي، نظرا لاستخدام حذوف صريحة كعلامات الحذف أو ضمنية تستشف من الحوارات نفسها، كما في حكاية (حنا الفانوس) و (الشير)؛ ففي الأولى استخدمت علامات الحذف بما يدل أن زمن الحكاية أطول منه في المحكي، وفي الثانية حذفت ردود المتحاور الثاني للتركيز على انفعال المتحاور الأول، مع إيراد أنه لم يترك له مجالا للكلام، فحذفت أية محاولة للرجل في الرد، مع إيراد كلمات ضمن الجمل الواردة على لسان المتحاور الأول تدل أنها إجابات:

" **ــ نعم، من؟**

ــ أنا فلان الفلاني أكلمك من وراء القبر. واستطرد لا يدع لصاحبه مجالا لشرح أو اعتذار.

ــ لا، لا أريد أن تهين جريدتك. إنها لا تكذب بنت عم "التايمس". قيل نشرت ذات يوم أن فلانا الفلاني مات. وفي اليوم التالي تلقت منه ..." ([1])

فجملة: لا، لا أريد أن تهين جريدة. واضح أنها رد لكلام محذوف من قبل الرجل الآخر.

ولعل غياب سمة واضحة للحوار في (مطار الصقيع) مرده في بعض الحكايات إلى طبيعة الحدث المعالج؛ فحكاية حنا الفانوس يحكي فيها السارد مواقف بينه وبين حنا أساسها حواري؛ لذا فإن حكيها بأسلوب الحوار المُسرّد لن ينقل حقيقة الشخصية كما في جعلها تعبر عن نفسها بالحوار المستحضر. أما (المرآة) فكان السبيل لإيصال أسطورة غريبة عن الواقع اللبناني الذي تعبر عنه سائر الحكايات هو إحداث حوار بين سائح عربي في اليابان ودليل سياحي.

([1]) عوّاد، **مطار الصّقيع**، حكاية الشِّـــــير، ص 107

3 . الوقفة صيغة لإبطاء السرد:

إن تحديد الوقفة صيغة لإبطاء السرد لا يقتصر على الوقفة الوصفية ــ كما ذكرت سابقاــ وإنما يتعداه إلى ما من شأنه أن يظهر في المحكي مؤديا إلى إبطاء حركة السرد، من شروحات أو تعليقات، أو خيالات من قبل الشخصيات، أو غيره. والوصف لا يكون مبطئا إلا إذا ورد مجردا من السرد ، وفي حال وروده متزامنا له، فإن زمن الحكاية يتساوى وزمن المحكي.

والوصف إنما يكون ألصق بدراسة العنصرين المكان والشخصيات، كما سآتي على ذكره لاحقا، حيث يكون لوصف المكان أو الشخصيات وظيفة على مستوى السرد، في حين أنه ضمن مقولات الزمن يدرس تقنية لإبطاء السرد، نظرا لأمرين؛ الأول أن سير الحدث يتوقف أمام ذات الشيء الموصوف مكانا أو زمانا، والثاني ذكره جان ريكاردو دون أن يبين صلته بالزمن؛ هو أننا ندرك الشيء الموصوف في الأدب سطرا فسطرا وفقا لتتابع الكلمات حتى نحصل على الصورة الكلية للشيء الموصوف، خلافا لما تلتقطه عين الإنسان أو الكاميرا التي تدرك الشيء في مجموعته وكليته دون تجزيء([1]). وعليه، فكلما تتابعت الأسطر لإدراك كلية الموصوف، تأخر الحدث على حساب الوصف، في الشريط اللغوي. مما يجعل زم = ن، زح =0.

بدءا بالصبي الأعرج، يلحظ أنها كانت المجموعة الأبرز من حيث اعتناؤها بالوقفات الوصفية، فيما يتصل بوصف الشخصيات أو الأمكنة، لكنها لم تؤثر على السرعة السردية في مجمل الحكايات؛ لوجود مقاطع أخرى غلبت عليها الصور السردية، لكن ورودها في ثنايا السرد يوقفه مدة قصيرة، ومنه في حكاية الصبي الأعرج:

" **في الثالثة عشرة من عمره، على وجهه بقع من الغبار المزمن، وأخاديد من الذل. يجر، طول النهار، وقسما كبيرا من الليل، رجله العوجاء من مكان إلى مكان. الرجل اليمين مفتولة عند الركبة إلى الوراء يدوس بها الأرض على إبهامه، والإبهام ضخمة شققها المشي على الحصى، وعشش بين شقوقها وحل الشتاء الماضي**" ([2])

والجدير بالذكر أن الوقفات الوصفية كانت تأتي لاحقة لذكر شخصية أو مكان يظهران في جسد المحكي، مما يعد تقيدا بالنمط الكلاسيكي في عرض الشخصيات والأمكنة؛ فما تذكر

([1]) بتصرف : ريكاردو، جان (1977)، **قضايا الرواية الحديثة**، ترجمة صيّاح الجهيّم، دمشق: منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، ص 104+105

([2]) عوّاد، **الصّبيّ الأعرج**، حكاية الصّبيّ الأعرج، ص 16

شخصية ــ في معظم حكايات المجموعة ــ حتى يقدم لها وصف خارجي يتصل بالهيئة، يتبعه ذكر لأبرز صفاته. ومن وصف المكان، ما جاء في وصف المقبرة، في حكاية (المقبرة المدنسة):

" **والمقبرة في شبه واد: حائطان اثنان نبت العشب بين حجارتهما العتيقة وفتق الطين. وهي واطئة لها بابان مصفحان أزرقان، وسطح علوه يتساوى والأرض، وبجانبها شجرة باسقة من السرو تتغذى من لحوم الموتى**" ([1])

ومن الانتقال من السرد إلى الوصف، لحظة إدخال شخصية في السرد، ما جاء في وصف المارد ميمون في حكاية (جدي وحكايته):

" **وأنزلته عن فرسه ونادت: ميمون! فأقبل مارد طوله عشرون ذراعا، أسود اللون، له أذن يجعل منها فراشا وأذن يلقيها لحافا، وعينان تقدحان الشرر**" ([2])

والشأن نفسه في وصف العم إبراهيم لحظة إدخاله في جسد المحكي:

" **لأن الأعرج ليس وحده فيه، بل هو تحت حماية العم إبراهيم. شحاد متقاعد، بين الخمسين والخامسة والخمسين من عمره، كسيح، مقصوف الظهر، ملتوي الذقن إلى الشمال، بارز الأسنان كتلة من الخرق والعظام المحطمة ملقاة في زاوية الكوخ**" ([3])

فما إن ذكرت شخصية إبراهيم حتى قدم وصف يتصل بهيئته الخارجية، علما بأن الأوصاف الخارجية التي كانت تقدم للشخصيات في أغلبها، ليست ذات صلة بصفات الشخصية النفسية، إلا في مواضع قليلة. وهذا لا يعني أنها ذكرت لذات الوصف أو الالتزام به في الحكاية، وإنما كان يسهم في تصنيف الشخصية اجتماعيا.

أما الوقفات التي كانت تنشأ من تدخلات الراوي فكانت تتفاوت بين جمل قصيرة تسهل ملاحظتها، إلى تجاوزات واضحة؛ كأن يوجه السرد بطرح الأسئلة أو الإدلاء بأفكاره. أما الجمل القصيرة فيلحظ أنها لم تحدث فرقا على مستوى السرعة السردية. ومنها ما جاء في حكاية الشاعر:

" **ــ الخط الجميل فن الحمير يقول الأستاذ ــ** " ([4])

([1]) عوّاد، **الصّبيّ الأعرج**، حكاية المقبرة المدنّســــة، ص 37+38
([2]) المصدر نفسه، حكاية جدّي وحكايته، ص 89
([3]) المصدر نفسه، حكاية الصّبيّ الأعرج، ص 14
([4]) المصدر نفسه، حكاية الشاعر، ص 66

فهذه الجملة تدخل من الراوي، بدليل وضعها جملة معترضة، ولا صلة لها أساسية بالمذكور سابقا أو لاحقا، وفيما يلي الفقرة التي اقتطعت منها الجملة:

" وأخذ يقلبها هو بدوره. وكان قد كتب بخطه الجميل ــ الخط الجميل فن الحمير يقول الأستاذ ــ كان قد كتب على الصورة الأولى الحرف الأول من اسمه، وعلى الخامسة الثاني، وعلى العاشرة الثالث، وعلى الخامسة عشرة الرابع. وهكذا دواليك " ([1])

ومنه أيضا ما جاء في حكاية الأرملة :

" إن هيلانة تتذكر في هذه الساعة كلماته الغريبة، كما وتتذكر هيئة وجهه عندما تلفظ بها. كان وقحا إلى درجة الإغضاب. كان يقول هذه الكلمات كما لو كان يقول، مثلا، إن الطقس رديء وإنه يتمنى لو كان صحوا ليقوم بنزهة. ثم ابتسم ابتسامة الواثق ... " ([2])

فجملة: "كان يقول هذه الكلمات كما لو كان يقول، مثلا، إن الطقس رديء وإنه يتمنى لو كان صحوا ليقوم بنزهة" إقحام من الراوي لتقريب الفكرة، بدليل اكتمال المعنى دونها:

كان وقحا إلى درجة الإغضاب. ثم ابتسم ابتسامة الواثق .

أما تدخلات الراوي التي تجاوزت حدود الجمل البسيطة إلى الفقرات، فمثاله ما جاء في حكاية الأرملة:

" وأحست منذ ذلك الوقت بكره شديد لصاحبتها ماري؛ مع أنها ــ المسكينة ــ لا تستحق كرها لأنها كانت تجهل علاقة هيلانة بسعيد. وسعيد، الذي كان من الواجب أن تكرهه، لم تكرهه قط. هي لا تعلم أي شيء أحست به نحوه. " ([3])

فمن يستحق الكره أو لا، كان تبعا لرأي الراوي، لا هيلانة المعنية بالأمر.

ومنه ما قد يصدر عن الراوي، من توجيه للقارئ الضمني، بطرح الأسئلة، ومثاله من القصة نفسها:

"هل فعلت هيلانة ذلك فضولا منها ورغبة في الإطلاع على تتمة الرواية بين ماري وسعيد، أو فعلته منساقة بمثل رسن، بالأمر الذي أصدره إليها سعيد؟ سواء كان هذا أم ذاك، أم كانا معا، فقد ضربت هيلانة لماري وسعيد موعدا ..." ([4])

([1]) عوّاد، **الصّبيّ الأعرج**، حكاية الشاعر، ص 66
([2]) المصدر نفسه، حكاية الأرمـــــلة، ص 135
([3]) المصدر نفسه، الحكاية نفسها، الصفحة 138
([4]) المصدر نفسه، الحكاية نفسها، الصفحة 139

وقد يتجاوز الأمر في بعض الحكايات التي تعتمد الراوي الداخلي أن يوقف الحدث ليطلعنا على أحاسيسه وأفكاره. ومن ثم يعود إلى استئناف الحدث من لحظة توقفه. ومنه ما جاء في حكاية شهوة الدم:

" **إن للكلب تحت الضرب عواء فظيعا . سمعت أناسا يقولون إن كلابا تعوي بالمقلوب. أنا أفهم كيف تعوي بالمقلوب. أفهم ويكاد رأسي ينفلق ويقع هنا على السجادة فلقتين بين ولدي والكلب. أما ذلك الصبي فكان لا يفهم، ربما كان لا يسمع أيضا. أما أنه لا يرحم فأمر لا يختلف فيه رجل اليوم وصبي الأمس**" ([1])

إذ استأنف الراوي الحدث بقوله: " **بدأ الكلب بالمقاومة، يكشر عن أنيابه ويهجم على ضاربه عن اليمين والشمال** ..." ([2])

وثمة تغير واضح في استخدام الوصف في المجموعة الثانية قميص الصوف، تتلخص في غلبة الاعتماد على الصور السردية سمة بارزة مشتركة في الحكايات جميعها، والتخفف من الوصف المجرد، خلا بعض الجمل الدالة على صفة من صفات الشخصية. وإنما اعتمدت الصور السردية في الحكايات، لأن الحدث أو أفعال الشخصيات كان تتطلب وصفا في سيرورتها، وعليه فلم تحدث الصور السردية وقفا للحدث أو الفعل، وبطئا في السرعة السردية، بل تساوى زمن المحكي والحكاية. ومنه وصف ما صدر عن سليمان بعد إقدامه على قتل ابنته:

" **انصرف إلى عمله بهدوء غريب كأنه لم يأت أمرا، بل كأنَّ سارة لم تلد بعد. ولكن الاضطراب لم يلبث أن عاوده، وعاوده الواع ويع، فأخذ ينفض أذنيه بيديه. ثم مشى إلى غرفة المدير يقدم رجلا ويؤخر رجلا. حتى رأى نفسه أمام الباب وهم بقرعه. ثم أمسك وأدار ظهره، ثم رمى سيكارته وداسها بعنف كأن له عليها ثأرا، وتهيأ لقرع الباب**" ([3])

فردة فعل الشخصية واضطرابها وصف باستخدام الأفعال: ينفض، مشى، أدار... بما يدل على مصاحبته للحدث، دون الاضطرار إلى إيقافه. وقد تتوالى الصور السردية لأهمية وصف الحدث في تطوره، ومنه ــ على سبيل المثال لا الحصر ــ ما ورد في حكاية الرفيق كامل من تتابع صورتين سرديتين، تحتل كل واحدة منهما فقرة مستقلة:

([1]) عوّاد، **الصّبيّ الأعرج**، حكاية شـــهوة الدّم، ص 147

([2]) المصدر نفسه، الحكاية نفسها، الصفحة نفسها.

([3]) المصدر نفسه، حكاية توهـــــــا، ص 50

" ومشى ... فحمل الصائغ نفسه إلى الشارع ووضع نظارته وانحنى يبحث عن نصف الليرة بعينيه وأنفه حتى وجدها فنفض عنها ترابا ظن أنه علق بها وأعادها إلى محفظته. ثم التفت إلى حيث ذهب كامل، وضحك ضحكة عالية يسخر منه بها، أو يهنئ نفسه بالمال الذي عاد إليه.

أما كامل فذهب إلى البيت وأخذ يذرع الغرفة جيئة وذهابا ويشعل سيكارة وراء سيكارة وكان يصغي لأنين بنته ويتفقدها من حين لآخر مارا بكفه على جبينها ..." ([1])

وكون الوصف المجرد لم يأت ــ في الغالب الأعم ــ إلا جملا قصيرة، لم تقدم وصفا كاملا لاسيما للشخصيات، لا يعني خلو المجموعة من بعض المواضع التي عنيت بدقة الوصف، وهذا ما يبدو جليا في حكاية (قميص الصوف)، إذ قُدِم وصفٌ دالٌ لكل من الأم، والابن وأبيه، والكنة، ــ كما سآتي إلى ذكره في دراسة الشخصيات ــ ومنه ما جاء في وصف الأم:

" إن الشيخوخة تهجم عليها وتفترس كهولتها افتراسا. فالزمّة في العين اليسرى التي كانت غمزة ظريفة ــ على حد قول زوجها لها ــ ازدادت وأصبحت عيبا صريحا. وهذه التجاعيد، وهذه الظلال القاتمة التي تكسو الخدين، وهذا العنق الذي برز وريده وارتخت أعصابه، وهذه الشعرات التي ابيضت وذهب أكثرها فاضطرت إلى استعمال الجدائل المستعارة، وهذا الفم الذي ترهلت شفتاه، ونضب ماؤهما ..." ([2])

فالراوي أوقف الوصف إلى قوله: نضب ماؤهما، مستخدما علامات الحذف، بما فيه توجيه للقارئ الضمني بتخيل ما أحدثته الكهولة من تغير في شكل الأم.

ومن استخدام الجمل الوصفية القصيرة، ما ورد في وصف كامل، بما يدل على تبدل حاله، بعد التحاقه بالشيوعيين:

" ثم ينظر إليه من رأسه إلى قدميه، فيراه في هيئته الزّريّة، وفي ربطة عنقه الحمراء القذرة، وقميصه الممزق، وجواربه النازلة على الحذاء" ([3])

ومما تجدر الإشارة إليه، أن ثمة تخففا واضحا من استخدام الوقفات الناجمة عن الراوي وتدخلاته، حتى ليمكن القول بخلوها تقريبا، عدا بعض المواطن القليلة جدا، وما كان يتطلب إيضاحا بين جمل المشاهد، مما أدى إلى إبطاء زمنها، كما ذكرت سابقا في المشهد.

([1]) عوّاد، **قميص الصّوف**، حكاية الرفيق كامل، ص 78

([2]) المصدر نفسه، حكاية قميص الصّوف، ص 17

([3]) المصدر نفسه، حكاية الرفيق كامل، ص 72

والوقفة في المجموعة القصصية الثالثة، تكاد تأخذ نمطية، تبعا للحكاية؛ فالحكايات ذات الشريط اللغوي الممتد أو الطويلة نوعا ما، غلبت عليها الصور السردية مع وجود بعض المواطن للوصف المجرد التي لم تتعد الثلاثة مواطن في أقصاها، مما يدل أن زمن الحكاية كان مساويا للمحكي في استخدام الوصف.

أما الحكايات القصيرة، التي كانت تعالج حادثة لا حدثا، وعددها أربع عشرة حكاية، فالوقفة فيها هي الأساس، لكونها تأملات من قبل راو داخلي في بعض مواقف الحياة مما وقعت عليها عينه، أو صادفه، مما كان يتطلب أمرين؛ وصف ما تأمله، وإبداء رأيه فيه، وعليه فقد غلب الوصف وتعليقات الراوي مجتمعين على الحكاية، مما تطلب الإبقاء على صوت السارد، وبالتالي إبطاء حركة السرد، فكانت المعادلة التالية: زم › زح، ولا تتحقق المعادلة التي نص عليها جينيت : زم=ن، زح=0؛ نظرا لأن الحكاية تعالج حادثة، لا حدثا يتطور.

وللاختصار سأكتفي بحكاية (الشاب السهران) أبين فيها موطن الوصف وتعليق الراوي؛ إذ يحكي الراوي زيارة لصديق له، حيث يقف متأملا جمال البيت القديم لا الجديد، لاسيما نبتة فيه اسمها الشاب السهران، إذ تبدأ الحكاية:

" **السهر حياة ثالثة.**

بين حياة النهار التي هي تعب، وحياة الليل التي هي راحة وأقساط على حساب الراحة الأبدية، فترة يغتنمها الإنسان للسرور. وقد كان الشبان وما يزالون يحبون السهر، وهم يسهرون اليوم في مرابع الرقص، وحانات الشراب، ودور السينما الخ" ([1])

فالفقرة الأولى رأي الراوي في السهر، ولو حذفت لما ضار الحكاية شيء، إذ يليها، ما يشكل حقيقة بداية الحكاية:

" **يوم الأحد الماضي دعاني المعلم إلياس إلى زيارته في ضيعته الجبلية الحلوة، القعقور، لأبارك له في بيته الجديد**" ([2])

([1]) عوّاد، **العذارى**، حكاية الشاب السهران، ص 95

([2]) المصدر نفسه، الحكاية نفسها، الصفحة نفسها.

ومن ثم ينتقل إلى وصف البيت القديم، والنبتة:

" ولكن البيت العتيق الأدكن، الواطئ، ذا السطح الترابي، والأبواب المطروشة بالكلس الأبيض قد شغلني بسحره عن البيت الجديد. قال المعلم إلياس: هذا بيت جدي أحببت أن أحافظ عليه كما هو.

وكان أمام العتبة ـــ عدا العريشة العجوز ـــ نبتة كبيرة خضراء تحك أغصانها بأكتاف الداخلين، ولها أبواق خضراء حمراء، تتدلى كالأجراس. فسألت ما هذا؟ فقال: الشاب السهران."([1])

ومن ثم إعطائه سبب تسميتها، في فقرة صغيرة لتختتم الحكاية بعدها بـــتعليق الراوي:

" ذهبت إلى الضيعة الجبلية الحلوة لأشاهد البيت الجديد، وتركتها وأنا لا أفكر إلا بالبيت العتيق وبالشاب السهران على عتبته منذ مئة سنة"([2])

فالحكاية هي مجموع المقاطع السابقة التي هي وقفات للوصف والتعليق.*

والأقاصيص في (العذارى) تخلو من أية وقفة، فأساسها تلخيص الحكاية وتسريع السرد.

انتهاء بالمجموعة الأخيرة (مطار الصقيع) التي تتصف حكاياتها الثمانية بامتداد شريطها اللغوي، يلحظ التخفف من الوصف بنوعيه؛ المجرد والصور السردية، وكذا الوقفات المتصلة بالراوي؛ كونها حكايات تركز على أبرز تطورات الحدث ضمن حصوله في مدة زمنية طويلة، بما لا يسمح بالوقفات الطويلة، وإذا ما قورنت الصور السردية بمواطن الوصف المجرد لوحظت غلبة الصور السردية.

وجدير بالذكر التوقف عند حكايتي (مطار الصقيع) و (الشير)؛ فليس ثمة حدث معين يتطور فيهما، فالأولى أساسها حلم يقظة، لكن الحلم المتخيل كان يسير بخطية وتنام واضحين بما لا يسمح خلاله بالتوقف، أما الثانية فهي مجموعة ذكريات تتداعى في عقل الشخصية، ولا يربطها حدث بعينه، وإنما فكرة الموت، إضافة إلى التكثيف والترميز والتصوير في لغتها بما كان يوحي بحركة بطيئة للشيء المستدعى من الذاكرة، أو المفكر فيه:

" صغيرا مات وكبيرا. بريئا ومجرما.

---

* انظر : **العذارى**، حكاية أبو ملحم، ص 100، المكونة من خمس مقاطع ثلاثة منها وصف للمكان.

([1]) المصدر نفسه، حكاية الشاب السهران، ص 95

([2]) المصدر نفسه، نفس الحكاية، نفس الصفحة.

في خرق الطفل العالق بثدي أمه الميتة جوعا على قارعة الطريق، يطرحه حفار القبور فوق جثتها، وحيا يهيل عليه التراب، في بزة الفتى الشاعر الذي تطوع في سبيل الحرية وتلقى الرصاص ملء صدره ووقع، على فمه ابتسامة الأبطال وعلى جبينه هالتهم.

في جلد الشيخ المقهور، المطروح في القبو استغناء ومهانة، شيئا من أشيائه العتيقة التي انتهى دورها، شهيدا مات ينشد أناشيد الخلود" ([1])

فالمقطع السابق لا يحوي سوى لغة إيحائية، مكثفة تكمن حول فكرة الموت عند الشخصية.

([1]) عوّاد، **مطار الصّقيع**، حكاية الشّـــير، ص 109

ثالثا: التردد في المجموعات القصصية

قبل الولوج في استخدام عوّاد لصيغة التردد في أعماله، يجب بيان علاقة أنواع التردد الثلاثة بالزمن؛ فابتداء بالنوع الأول التردد المفردي، يتساوى زمن المحكي والحكاية، نظرا لأن ما يحصل في الحكاية مرة واحدة يذكر في المحكي مرة واحدة.

أما التردد التكراري، فيكون زمن المحكي أكبر من زمن الحكاية، لأن ما يحدث في الحكاية مرة واحدة، يذكر في المحكي غير مرة. وهذا النوع من التردد إما أن يكرر الحدث، أو يكرر قولا ما ورد على لسان الشخصية.

والنوع الأخير، التعددي، يكون زمن الحكاية أكبر من زمن المحكي، لأن ما حدث فيها أكثر من مرة يذكر في المحكي مرة واحدة، وعادة ما يذكر ملخصا.

والمتتبع لأعمال عوّاد القصصية، يرى أن التحول في استخدام التعدد لا يكمن في تتبع كثافة استخدامه، وتأثيرها على زمن السرد؛ إذ ورد مرات قليلة بنسب متقاربة بين الأعمال، بما لم يؤثر على الزمن إلا في بعض المواضع التي أدت وظيفة التلخيص. وإنما يلحظ الفرق في دلالة استخدامها والنوع المستخدم.

في الصبي الأعرج ورد التواتر التكراري في حكايتي الهاوية، والرسائل المحروقة؛ ففي الأولى كرر ذكر الحدث بعمومه، متلخصا بإنذار البنك خليلا أن يترك البيت بعد خمسة عشر يوما، أربع مرات بهدف بيان أثرها على الشخصيات، إذ كان خليل يرى أن لا حق للبنك في البيت، وأن المهلة وشيكة، فكان تكراره للحدث يؤكد رفضه واستنكاره له:

" **إنما يلعن البنك وهذا الموظف الغليظ الذي جاءه ينذره بترك البيت بعد خمسة عشر يوما، وإلا طرده الدرك...**" ([1])

وورد في موضع آخر على لسان خليل:

" **ــ أنا خليل صابر! يأتون إلى بيتي بعد خمسة عشر يوما ويرمون أثاثي في الطريق ويطرحونني كالكلب ... بيتي أحسن بيت، وكرمي، وبستاني، وبقراتي، وأولادي ... خمسة عشر يوما أعطوني مهلة لأنك مريضة. ولولا مرضك لأخرجوني اليوم**" ([2])

([1]) عوّاد، **الصّبيّ الأعرج**، حكاية الهاوية، ص 74

([2]) المصدر نفسه، نفس الحكاية، ص 75

أما الزوجة فترى في مرضها فرصة إيجابية متمنية ألا تشفى:

" **أما كنت أقول لك، يا خليل، إن لله حكمة نجهلها نحن؟ عندما مرضت أخذت أنت تكفر ... وأنت ترى الآن أن المرض قد نفع، فها هو يؤخرنا خمسة عشر يوما ... يا الله إنني لا أطلب منك الشفاء بعد اليوم، اجعلني مريضة طوال حياتي**" ([1])

وفي حكاية الرسائل المحروقة كررت جملة كانت تقولها الأم لابنتها حول نصيبها من الزواج ثلاث مرات: " **لا تعرفين متى يأتي ولا من أين** " ([2])

فتكرارها أكد فكرة الأم؛ ففي بداية الحكاية ترفضها الابنة، ولحظة تحولها عن فكرة الارتباط بحبيبها، إلى قبولها وتعلقها بشاب بالكاد تعرفه، باتت تكرر مقولة أمها مؤكدة صدقها.

وورد التردد التعددي مرة واحدة في كل من الشاعر وجدي وحكايته، ومرتين في حكاية حنون، ففي الأولى جاء التردد مخبرا عن عادة ألفها نعيم خلال شهر، تعكس تعلقه بالسائحة إيلينا:

" **وكان يخرج كل صباح إلى الشرفة ليرى إيلينا تتناول قهوتها**" ([3])

وقد يأتي التردد لاختصار الحكاية، فيما يكون زمنه الكرونولوجي طويلا، ففي المستوى الميتا حكائي في جدي وحكايته حيث تسرد حكاية الشاطر حسن، نرى الجنية تتوعد الأمير حسن بأن تعذبه مئة يوم، حتى إذا جاء الواحد بعد المئة، قتلته:

" **وجعلت تأتي إليه كل صباح من هذه الكوة فتلتف حول عنقه، ويأتي المارد فيحمله معها إلى غرفة ثانية، فثالثة، فرابعة، فعاشرة، وهي تنزل كل مرة عن عنقه وتنتصب أمامه على الأرض وتعد له الأيام الباقية من حياته**" ([4])

أما في الشاعر، فيؤدي التردد التعددي وظيفة كشف ما تتمتع به الشخصيات من صفات وحاجات:

" **كان الياس يأتي كل يوم عند الظهر فيقف على درابزون الحديقة ويتناول من ابن البيك اللقمات المحشوة ببراز الدجاج سعيدا**" ([5])

([1]) عوّاد، **الصّبيّ الأعرج**، حكاية الهاوية، ص 75

([2]) المصدر نفسه، حكاية الرّسائل المحروقة، ص 98 + 100

([3]) المصدر نفسه، حكاية الشاعر، ص 59

([4]) المصدر نفسه، حكاية جدّي وحكايته، ص 90

([5]) المصدر نفسه، حكاية حـــنّون، ص 125

فتردد الياس كل يوم على ابن البيك ـــ مع بشاعة ما يأكل ـــ يعكس جوعه الشديد، وحاجته الماسة للطعام.

وفي الحكاية نفسها: " **وكانت أسماء متعبدة لمريم العذراء تصلي لها في كل صباح ومساء، وكانت صورتها المقدسة فوق مخدتها**" ([1])

فتلك العادة اليومية المتمثلة بالصلاة جاءت لتؤكد صفة الإيمان لدى أسماء مما ورد على لسان الراوي.

والترددات في قميص الصوف تشابه ما ورد في سابقتها من حيث النوع والوظيفة، وتأثيرها الضئيل على زمن الحكاية، نظرا لكونهما صدرتا متقاربتين، فالتردد التكراري في توها جاء ليؤكد الفكرة، في حين عكس الترددي في بهية صفة الشاب وأسلوبه في جعل البنات يعلقن بشباكه، أما الترددي في حكاية الرفيق كامل، فقد اختصر جزءا من الشريط اللغوي.

انتقالا إلى المجموعة الثالثة العذارى، يلحظ أنها الأقل نصيبا في استخدام الترددات، إذ جاء تردد تعددي في المجموعة كلها، في حكاية المعلم:

" **تحت المطر والثلج، وفي الشمس اللاهبة المحرقة، كان يذهب كل صباح ويعود كل مساء، ما يذكر أنه مرض قط ـــ لم يكن المرض من حقوق التلاميذ في ذلك العهد ـــ ولا تغيب لعذر من الأعذار**" ([2])

فالتردد السابق يعكس جلد الشخصية على طلب العلم، شأنه شأن التلاميذ في ذلك العهد. ولعل الاستخدام القليل للترددات في هذه المجموعة مرده إلى قصر الحكايات في الغالب، بما لا يتناسب والتردد التكراري أو التعددي؛ فلا هي تحتمل إطالة، ولا تعالج زمنا ممتدا للجوء إلى التعددي.

أما التردد في مطار الصقيع فقد استخدم التعددي دون التكراري، وكان ملتبسا بالخلاصة، نظرا لكون التردد يأتي على أبرز ما حصل في أيام ممتدة أو شهور، مما كان يتكرر أيضا، ليكون التردد التعددي قد أدى وظيفة التلخيص في الحكايات كلها التي حوت التردد. ومنه ما جاء في المشنقة والعصافير ـــ على سبيل المثال لا الحصرـــ :

([1]) عوّاد، **الصّبيّ الأعرج**، حكاية حســـنّون، ص 126

([2]) عوّاد، **العذارى**، حكاية المعــلم، ص 43 + 44

" في اليوم الرابع والخامس والسادس كانت امرأته تنتصب في وجهه من الصباح إلى المساء وتعيره:

ــ جلاد! وحش مفترس! ولعنت يوما رضيت فيه أن يكون زوجها" ([1])

فالأيام المذكورة تكرر فيها الشيء نفسه، الذي هو خلاصتها. ومنه في الحكاية نفسها:

" لم يذق طعما للنوم تلك الليلة، ولا في الليالي التي بعدها. كان يتقلب على كل جنب ويقلب شؤون إمارته. ومع كل صباح تحمل له تقارير شرطته أنباء عن سلسلة جديدة من الجرائم، وعن فنون جديدة في الإجرام، وجيل جديد من المجرمين" ([2])

فما كان يتكرر، من عدم مقدرته على النوم، إلى ازدياد الجرائم، شكل أبرز ما حصل في تلك الأيام، مما جعل التردد التعددي يقوم بوظيفة التلخيص.

وهذا النوع من التردد التعددي التلخيصي ــ إن جازت التسمية ــ فإنه حسب وروده في المرات القليلة في حكايات المجموعة الأخيرة، قلص زمن الحكاية عنه في المحكي بمقدارين، لأنه ابتداء ذكر ما كان يحص كل يوم، مرة واحدة، ثانيا لأنه ذكره بتلخيص مكثف، بما يتناسب مع المدة الزمنية الطويلة للحكايات.

([1]) عوّاد، **مطار الصّقيع**، حكاية المشنقة والعصافير، ص 84

([2]) المصدر نفسه، الحكاية نفسها، الصفحة 86

المبحث الثالث

المكان أو الفضاء

المكان أو الفضاء (space):

يعرف المكان في السرد: " المكان أو الأمكنة التي تقع فيها المواقف والأحداث المعروضة ومقتضيات السرد" ([1]) على أنه كالزمن، مكون متخيل غير حقيقي، لا وجود له إلا من خلال اللغة.

وفي صدد التفريق بين المكان والفضاء مصطلحين نقديين، فإن الثاني هو مجموع الأمكنة في الحكاية، وبناء عليه فالمكان مكون من مكونات الفضاء. وما يقتضي هذا التفريق هو أن الحكاية القصيرة بما هي فن يعتمد وحدة الزمن والحدث تتطلب وحدة المكان حيزا يجري فيه الحدث، بخلاف الرواية التي تتنوع فيها الأحداث وتتغير وتتطور بما يفرض تنويعا للأمكنة، فالرواية تحوي فضاء مكانيا، أشار حميد لحمداني إلى ضرورة الخط التطوري للزمن لإدراكه، بخلاف الحكاية القصيرة التي يدرك مكانها دون ربطها بسيرورة الزمن.([2])

وكون الوصف التقنية السردية الأساسية في رسم صورة المكان الطبوغرافية، فهذا لا يعني أن الفضاء لا يتحدد إلا به، فليس شرطا أن يوصف كل مكان يذكر وصفا طبوغرافيا دقيقا، بل قد يكتفى بذكره، إطارا للأحداث، أو لبيان دوره في تشكيل الشخصية أو تطور الحدث.

وليس للمكان نظرية نقدية مكتملة ــ في حدود ما اطلعت عليه ــ كما أنه لم يحظ بعناية النقاد الغربيين، كباقي المكونات السردية، نظرا لكونه عنصرا ينظر إليه خلفية للأحداث؛ أي بمثابة ديكور كالذي يكون على خشبة المسرح. ولعل ما يؤكد ذلك ما أشار إليه الفيصل من غياب نظرية بنيوية للمكان، قائلة بوجود بعض الآراء والاجتهادات لنقاد شكليين ([3])

وعليه، فقد اعتقد بعضهم، أنه بالإمكان كتابة القصة دون المكان، إذ يقول جينيت: " يمكنني جيدا أن أروي قصة دون أن أعين المكان الذي تحدث فيه ... هذا في حين يستحيل علي ألا أموقعها في الزمن بالقياس إلى فعلي السرد، ما دام علي أن أرويها بالضرورة في الزمن الماضي أو الحاضر أو المستقبل" ([4])، ويرى جيرالد برنس الأمر نفسه، إلا أنه لا ينكر أهميته،

([1]) برنس، **قاموس السّرديات**، ص 182.
([2]) لحمداني، حميد (1991)، **بنية النص السردي**، (ط1)، بيروت: المركز الثقافي العربي، ص 64
([3]) الفيصل، سمر روحي (1986)، بناء المكان الروائي الرواية السورية نموذجا. **مجلة الموقف الأدبي**، العدد(306)
([4]) جينيت، **خطاب الحكاية**، ص 230.

فعلى " الرغم من إمكانية السرد دون الإحالة على فضاء القصة، وفضاء مقتضيات السرد، أو العلاقات القائمة بينها فإن الفضاء يمكن أن يؤدي دورا هاما في السرد" ([1]).

وممن أولى المكان عناية ضمن دراساته ميخائيل باختين الذي أطلق مفهوم الزمكانية عام 1938، بما يفيد صعوبة الفصل بين الزمان والمكان في شكل العمل الفني([2]). أما المفهوم الذي تأثر به الدارسون العرب، وكان عند بعضهم أساسا في تحليل الأعمال الأدبية، ما جاء به يوري لوتمان تحت ما اصطلح على تسميته (الحد)، فالنص، حسب لوتمان، لا يشكل وحدة كلية متجانسة، وإنما يقسم أحيازا تفصل بينها حدود. والحد، عنصر مكاني يفصل المكان النصي قسمين متغايرين، على أن "يكون حصينا لا يمكن اختراقه، وأن تختلف البنية الداخلية لكل من الشقين فيه([3]).

ولعل الدراسة الغربية التي عنيت بأكملها بالمكان دراسة غاستون باشلار الظاهراتية الموسومة بجماليات المكان التي تبتعد عن النظر إلى المكان على أنه تشكيلة هندسية بالكلمات إلى استبطان الوعي في تأمله لجمالية المكان ودلالته، ليبين في موضع من الدراسة أن المكان يحتوي على الزمن مكثفا([4]) علما بأن الجزء الذي استرعى عناية النقاد والدارسين ما جاء به ضمن دراسته مطلقا عليه جدل الداخل والخارج، إذ بين أن هذين المفهومين ضمن الأعمال الأدبية لهما تجلياتهما المختلفة عن كون الخارج مكانا مفتوحا متسعا، والداخل مغلقا، فقد يستحيل الحقل المفتوح في عين شخصية ما إلى سجن مغلق. وقد نقل هذه الدراسة إلى العربية وصدر لها غالب هلسا، وصارت أساسا للدارسين العرب في تطبيقاتهم للمكان، مع ملاحظة ما أضافه هلسا من تقسيمات للمكان، كالمكان المجازي، والهندسي، والمكان كتجربة معاشة، انتهاء بالمكان المعادي. علما بأن هذه التقسيمات لم تلق قبولا لكونها جميعها أماكن مجازية صنعتها اللغة في العمل الأدبي.

ومع أن المكان لم يحظ بنظرية مكتملة، إلا أن الدارسين العرب أولوه اهتماما بالغا، إذ يرى عبد الملك مرتاض استحالة تجاوز الحيز، كونه مشكلا أساسيا في الكتابة الحديثة؛ إذ يمكن

([1]) برنس، **قاموس السّرديات**، ص 182

([2]) باختين، ميخائيل (1990)، **أشكال الزمان والمكان في الرواية**، ترجمة يوسف حّلاق، دمشق: وزارة الثقافة، ص230

([3]) لوتمان، يوري (1988)، مشكلة المكان الفني. في : سيزا القاسم وآخرون، **جماليات المكان**، (ط 2)، الدار البيضاء: عيون المقالات، ص 81.

([4]) باشلار، غاستون (1984)، **جماليات المكان**، (ط 2)، ترجمة غالب هلسا، بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ص 39

ربطه بالشخصية والحدث واللغة ربطا عضويا([1]). ليؤكد بحراوي أن المكان الذي لا تجري فيه أية أحداث لا يذكر، وبالتالي فإن وظيفة المكان تتحدد بالتنظيم الدرامي للأحداث، مبينا أن التغير في المكان يصاحبه تغير دلالي، نظرا للأحداث التي يستدعيها أي مكان يظهر في السرد، ليذهب إلى أن الاختلاف الطبوغرافي للمكان له دلالاته النفسية والايديولوجية فيما يتصل والشخصيات ([2]). حتى لنجد بعض الدارسين مثل ياسين النصير يعطي المكان الأفضلية على سائر مكونات السرد، لأنه "دون سواه يثير إحساسا بالمواطنة، وإحساسا آخر بالزمن والمحلية" ([3]).

وتجنبا للإطالة، فإني أحيل القارئ إلى بحث بعنوان (جماليات المكان في النقد الأدبي المعاصر) لعبد الله أبو هيف([4])، رصد في قسم منه أهم الدراسات العربية التي عنيت بالمكان على المستويين النظري والتطبيقي، مع ملاحظة أنه لم يذكر ما جاء به حسن بحراوي ضمن كتابه بنية الشكل الروائي، إضافة إلى أبحاث أخرى بعضها كان سابقا لبحثه وأخرى جاءت لاحقة(*).

ومما يجدر ذكره أن غياب نظرية تعنى بالمكان كان له أثر في غياب منهجية محددة متبعة في الدراسات التطبيقية؛ فثمة من اتخذ مفهوم الحد أساسا لدراسته مثل حسن بحراوي الذي التفت إلى التقاطبات التي يحويها العمل الأدبي. وبعضهم من جمع في دراسته ما جاء به لوتمان وباشلار، دونما فصل محاولا التوفيق بينهما كما يتضح من دراسة محمد عزام في (شعرية الخطاب السردي)([5])، والشأن نفسه في دراسة (جماليات المكان في روايات حنا مينا)؛ إذ عني

([1]) مرتاض، عبد الملك (1998)، في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد الروائي، **سلسلة عالم المعرفة**، العدد(240)، ص 125.

([2]) بحراوي، حسن (1990)، **بنية الشكل الروائي**، (ط 1)، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ص 30+61+90.

([3]) النصير، ياسين (1986)، **إشكالية المكان في النص الأدبي**، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ص 5.

([4]) أبو هيف، عبد الله (2005)، جماليات المكان في النقد الأدبي العربي المعاصر. في: **مجلة جامعة تشرين للدراسات والبحوث**– سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية، 27(1)، ص 121–136.

([5]) عزام، محمد (2005)، **شعرية الخطاب السردي**، دمشق: منشورات اتحاد الكتّاب العرب.

(*) انظر :

– الحسين، أحمد جاسم (2009)، الرواية العربية الجديدة وخصوصية المكان في روايات رجاء عالم. **مجلة جامعة دمشق**، 25(1+2).

– السيد، غسان (1997)، المكان في الرواية العربية (جسر بنات يعقوب) نموذجا. **مجلة الموقف الأدبي، العدد (319) – تشرين الثاني**.

– الآلوسي، تيسير عبد الجبار، المكان دلالته ودوره السردي قراءة في رواية إبراهيم الكوني : البئر نموذجا، **From : http://www.somerian-slates.com/AR3.htm**

الدارس بالثنائيات الضدية المكانية وما تحمله من دلالات مرجعية، والأماكن المغلقة والمفتوحة، وأماكن الانتقال والإقامة([1]).

وسواء القول بمفهوم الحد، أو بما جاء به باشلار ضمن جدل الداخل والخارج، فأن هذه المفاهيم يصعب أخذها وإقحامها على أي عمل، إلا إذا كان العمل في بنيته يعتمد عليها، وبالتالي، فإنني في تحليل المكان في أعمال عوّاد، سأتتبع مدى اعتماد المكان أو الفضاء إطارا للحدث وتحرك الشخصيات! وعنايته في تقديم صورة طبوغرافية للمكان، ومدى تعالقها بالشخصية أو الاكتفاء بذكر المكان. انتهاء بمساهمة المكان في إحداث تغيير على صعيد تطور الحدث من خلال تفاعل الشخصية بالمكان، وبالتالي ملاحظة الحد المكاني.

([1]) عبيدي، مهدي (2011)، **جمالية المكان في ثلاثية حنا مينا**، دمشق: منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة.

المكان في المجموعات القصصية:

أولا: تحديد المكان ورسم طبوغرافيته:

يُلحظ أن تحديد مصطلح المكان أو الفضاء في حكايات عوّاد يستند إلى أمرين لا انفصال بينهما يتمثلان بالحدث المطروح والمدة الزمنية التي استغرقها؛ فالحكايات ذات الامتداد الزمني الكرونولوجي الطويل، تطلبت تنوعا للأمكنة التي كان الحدث يحصل فيها، بصرف النظر عن أي مجموعة قصصية وردت فيها الحكاية. أما الحكايات التي اتصفت بوحدة الزمن والحدث معا، فكان المكان الواحد سمة مشتركة فيما بينهما.

ولعل التحول البارز كان في الاعتناء بتحديد الأمكنة، ورسم صورتها الطبوغرافية؛ فابتداء بمجموعة الصبي الأعرج، ثمة ملحظ مشترك باتباع أمرين في تحديد المكان؛ الأول تحديد تأطير الحكاية بمكان عام يعطى اسما موحيا بالواقعية، ومن ثم تحديد الأمكنة أو المكان الخاص الذي حصلت فيه الأحداث، والثاني اختيار المكان الأبرز للحدث وإعطاؤه وصفا طبوغرافيا واضحا.

ففي حكاية (الصبي الأعرج)، حدد المكان العام (حي فرن الشباك)، وكانت الأمكنة تظهر في الحكاية تبعا لتطور الحدث متمثلة في: الكوخ الذي يسكنه الأعرج وأقرانه وعمه، والتراموي، ودكان الحلواني كريم، والشارع ... ولكون الكوخ مكان إقامة الصبي، ومرتكز الحكاية، فقد اختير دون غيره بإعطائه وصفا:

" **في حي فرن الشباك، على مسافة ربع ساعة من مشية خليل العرجاء، كوخ حقير جدرانه من أخشاب صناديق الكاز، وماركات الشركات ما تزال محفورة عليها بالأحمر والأزرق والأسود، بعضها محفوظ سالم، والبعض الآخر أكلت ثلاثة أرباعه السنون. وللكوخ سقف من تنك الكاز، وللتنكات قهقهة ساخرة عندما تهب الرياح، وبينها ثقوب ينزل فيها المطر فيتحول الكوخ في الشتاء إلى مستنقع**" (1)

وفي حكاية (المقبرة المدنسة) نجد أن الأحداث تتركز في قرية فوران، التي تبعد عن بيروت مسافة ساعة بالسيارة، إلا أن الأمكنة الخاصة تمثلت بدكان المختار سليمان، وبيت المطران، والكنيسة، والمقبرة، ... مع إعطاء وصف طبوغرافي موجز عن كل مكان من تلك الأمكنة، حسب ظهورها في الحكاية، والمحافظة على نسق البدء بالمكان العام:

(1) عوّاد، **الصّبيّ الأعرج**، حكاية الصّبيّ الأعرج، ص 14

" كانت قرية "فوران"، تلك الليلة سهادا على كل مخدة: دقت الساعة الثانية عشرة، ولم يعرف النوم إلا الأطفال... " ([1])

أما كيفية تلقيهم الخبر حيث اجتماعهم في دكان سليمان:

" اجتمع الأهالي في دكان الشيخ سليمان ــ الدكان الوحيد عندهم ــ يعلقون على الحادث ويصغون إلى أخبار صاحبه وآرائه ... جلسوا في الدكان الحقير، بعضهم على بنك خشبي محطم، والبعض الآخر على أكياس الفول والعدس والصناديق الفارغة، على ضوء قنديل من الزيت يلعب به الهواء، فيصعد دخانه مشحات مشحات على زجاجة له مكسورة الرأس، ويلقي على الحيطان ظلالا مضطربة كأنها الأشباح" ([2])

وتجنبا للإطالة، فالحال نفسها في الحكايات الأخرى؛ ففي حكاية الجرذون الشتوي تقع الأحداث في قرية (برمانا في جبل لبنان) مخصصا المأوى مكانا للحدث الأساسي الذي تحول فيما بعد إلى مدرسة الفرندز واصفا إياه، وحكاية الهاوية في (سهامه) في بيروت، والبيت والأرض مكانان للحدث الأساسي، و(جدي وحكايته) التي تقع أحداثها في قرية (بيت شباب)، والرسائل المحروقة التي تقع في (باب توما) في دمشق حيث مركز الحدث على سطح منزل من منازلها،وحكاية حنون في (حي الزيتونة في بيروت) حيث يتراوح الحدث الأساسي بين مكانين؛ بيت حنا، وبيت البيك.

والأمر لم يقتصر على الحكايات الطويلة نسبيا، وإنما تعداه إلى القصيرة كسقاء القهوة التي جعل حدثها في الشارع تحديدا في (حي الصيفي)، حتى وصل في بعض الحكايات إلى ابتداع أسماء وهمية كغابة (الشمشم) في حكاية (شهوة الدم).

ولعل اتباع تلك الطريقة في تحديد المكان، عام وخاص، واختيار الأبرز لإعطائه الصورة الطبوغرافية كان جريا على النمط الكلاسيكي، بصرف النظر عن حاجة الحدث للأمكنة التي تذكر، كما سآتي إلى تفصيله لاحقا.

والجدير بالذكر أنه مع تقارب المجموعتين (الصبي الأعرج) و (قميص الصوف) من حيث زمن صدورهما، إلا أن الثانية، ابتعد فيها تحديد المكان عن أسلوب سابقتها؛ فلم تعط الأماكن أسماء توحي بواقعيتها، باستثناء حكاية كاراخو، وحكاية الرفيق كامل؛ إضافة إلى التخلي

([1]) عوّاد، **الصّبيّ الأعرج**، حكاية المقبرة المدنّســــة، ص 29

([2]) المصدر نفسه، الحكاية نفسها، الصفحة 29+30

عن ذكر المكان العام والخاص، والاكتفاء بالقول على سبيل المثال: المأوى أو المدرسة أو البيت ... مع الإبقاء على تعدد الأمكنة في الحكاية الواحدة سمة مشتركة بين المجموعتين.

وجاء التعدد في الأمكنة على ضربين؛ الأول ما يسمى فضاء؛ لانفصال كل مكان عن الآخر، كما نرى في حكاية بهية؛ فتارة يقع الحدث في الترامواي، وأخرى في مرقص، ومرة في غرفة في أحد الفنادق، ... وهذا هو الضرب الغالب على الحكايات، كما في الرفيق كامل ــ على سبيل المثال لا الحصر ــ إذ يتطور الحدث ضمن البيت، والطريق، وسوق الصاغة مع ذكر أمكنة فرعية لتداعي تطورات الحدث كالسجن.

أما الثاني فيتكون فضاء ــ إن جازت التسمية ــ ضمن المكان الواحد، ويكون لهذه الأماكن أدوار مختلفة على مستوى الحدث وتطوره، بما يمنع الاستعاضة عنها بذكر المكان الواحد الذي يجمعها كما يتضح من حكاية الوسام، فالمكان الواحد هو المأوى، لكن أجزاءه المكونة من المشغل، وغرفة الطعام، وغرفة النوم، والساحة، والقبو بما تحمله من تنوع لتطور الحدث فيها يصعب جمعها والقول: المأوى؛ بل يفصل كل مكان ضمنه. وثمة مقطع يبين بعض تلك الأجزاء مجتمعة من خلال محاولة بركات الهرب منه:

" **وما صدق أنه خرج حتى أغلق الباب وراءه برفق وتلمس الحائط. هذا حائط الممشى. ومن الممشى إلى البهو، ومنه إلى الساحة، ومن الساحة ... أفٍّ! أهي طويلة إلى هذا الحد المسافة بين أول الساحة وسورها؟ هذا ترابها الناعم البارد يداعب قدميه. آخ! حجر محدد يغرز بين أصابعه لا بأس ... هذا هو السور! هذا ملمسه الخشن، وهذه حجارته النافرة! وتسلق بركات السور ... إذا كان للسور هذا العلو من الداخل، فما علوه من الخارج؟**" ([1])

ولم يحظ المكان في حكايات قميص الصوف ببناء الصور الطبوغرافية، وإنما ثمة وصف بسيط لبعض أجزاء المكان لا يرقى إلى تسميته صورة طبوغرافية، ومنه وصف البيت الذي انتقل إليه كامل بعد تدهور حالته المادية في حكاية (الرفيق كامل):

" **وكان قد انتقل خلال هذه الحوادث من بيته القديم إلى البيت الحقير الذي يقيم فيه الآن. بيت! قبو، بل مغارة واطئة لا تنفذ الشمس إليها إلا شعاعا ضيئلا من النافذة الشرقية عند الصباح، وتنضح أرضها بالرطوبة في عز تموز**" ([2])

([1]) عوّاد، **قميص الصّوف**، حكاية الوســـــام، ص 30

([2]) المصدر نفسه، حكاية الرفيق كامل، ص 75

وترك المكان دون تسمية، والتخفف من الوصف الطبوغرافي سمة بارزة في معظم حكايات المجموعة الثالثة (العذارى)، فوحدة الحدث في الحكاية، والتركيز على الفكرة منه والشخصيات التي تمثلها، هي غاية السرد، لذا يتنحى المكان كمكوِّن مجاور للشخصية مع الاكتفاء بإلماحة أو مكون من مكوناته، ومن هذه الحكايات: الكمبيالة الأولى، والحياة، ونخب الموتى، والآباء والبنون، ومريض بالوكالة، وقرد ابن حرام، وبائع العلكة وغيرها.

وثمة حكايات قليلة ورد فيها وصف طبوغرافي موجز للمكان أو لجزء منه، لغايات دلالية، لا خلفية للحدث وتطوره، ومنه وصف المدرسة في حكاية المعلم، التي وقعت أحداثها في قرية لم يذكر اسمها:

"كانت المدرسة غرفة حقيرة ملاصقة لكنيسة القرية، تكتظ فيها مقاعد محطمة، قذرة، ملطخة بأنواع الحبر، حافلة بأسماء وتواريخ وألف شكل وشكل من أشكال الحيوانات يحفرها الأولاد على قدر ما أوتي حافرهم من موهبة في الفن، أو حدة في السكين، منها ما هو حديث، ومنها ما هو آثار آبائهم" ([1])

فالوصف السابق جاء خادما للفكرة المقابلة بين حال التعليم في الماضي والحاضر بما فيها مكان التعليم. أما أحداث القصة فكانت تسير في ابتعاد واضح عن الوصف المذكور للمدرسة.

وثمة حكايات لا تتعدى أصابع اليد الواحدة، كان الهدف من سردها هو الإضاءة على فرادة المكان وغرابته، مما استدعى إبراز المكان دون سائر المكونات الأخرى للسرد، إضافة إلى استخدام تقنية الوصف أداة لرسم طبوغرافية المكان أو أجزاء منه رسما دقيقا، وهذا ما يتضح في حكاية (أبو ملحم) التي يصور فيها الراوي منزل أبي ملحم، ولا غاية له من السرد سوى ذلك:

" إنه لا يزال قائما على بعض الهضبات بكبرياء، أو جاثما عند بعض السفوح وكأنه يشد ظهره إلى الوراء خشية التزحلق في الوادي. صدره مفتوح بقنطرة واسعة، يزيد في ترحيبها لنا طلاؤها الكلسي الناصع" ([2])

ثم ينتقل بعدها إلى وصف غرفة الجلوس:

([1]) عوّاد، **العذارى**، حكاية المعـلم، ص 44

([2]) المصدر نفسه، حكاية أبو ملحم، ص 100.

" ولنجلس إذا شئنا على هذا المقعد المريح النظيف، ذي المساند المطرزة أغطيتها بإبرة أم ملحم ونور عينيها. وفوقنا السقف الترابي المضلع بجذوع الصنوبر الدكناء، تختبئ فيها ألف شرارة وشرارة من نار الشتاء، وألف جنية من حكايات الجدود المترددة الأصداء" ([1])

ومنها إلى وصف السطيحة:

" وإذا أحببنا أن نستمتع بغياب الشمس، ونتذوق غبطة المساء، فعلى السطيحة المسيجة بالورد والمنثور والمردكوش، في ظل العريشة العجوز المتصابية أبدا مع كل ربيع ... المقاعد هنا صخور وجذوع، على بعضها طراحات برسم المترفين الآتين من المدينة" ([2])

ثم يختم بفقرتين صغيرتين يبين فيهما عدم رغبته في ترك هذا المكان كلما قصد زيارته.

ومن الحكايات التي تحمل الطابع نفسه، من حيث الاعتماد على صورة المكان أو جزء منه أساسا للحكي، مع التخفف من الوصف الوارد في أبي ملحم والاستعاضة عنه برأي الراوي، حكاية حلم مهاجر، والشاب السهران، والبقية المودعة، ففي الأخيرة يقف الراوي متأملا حديقة جاره عادا إياها " **بقية باقية من العصر الذي مضى**" ([3])

" لأن الحديقة عبارة عن بضعة أمتار، لا تتجاوز حجم الحصيرة. وقد جعلها الرجل آية من آيات الفن بما زرع فيها: أكي دنيا تتألق حباتها كالنجوم على المدخل، وعريشة تتدلى بالعناقيد والظلال، وأحواض من الزهر تسيج الحدود، وفي الوسط بركة بنافورة، ومصطبة لا تتسع لغير شرواله" ([4])

وللإيهام بواقعية تلك الأماكن الموصوفة فقد بين في بعض منها موقعها؛ ففي حلم مهاجر يقع المنزل الموصوف في قرية من القرى بين بيروت وطرابلس، والبيت في الشاب السهران يقع في قرية القعقور.

ولعل تحديد المكان في المجموعة الأخيرة (مطار الصقيع)، كان الأكثر اتساقا واقترابا إلى التنميط ــ إن جاز التعبير ــ فالحكايات الرمزية بما لها من خلفية تاريخية أعطي لمكانها اسمٌ كما في حكاية أسوار الحريم، ومكانها العام عكا، والخاص القصر بمرافقه، أما الحكايات الرمزية الأخرى التي خشي تعالقها أو ربطها بأية أحداث أو حكايات واقعية مشابهة، فقد ترك

([1]) عوّاد، **العذارى**، حكاية أبو ملحم، ص 100.

([2]) المصدر نفسه، الحكاية نفسها، الصفحة نفسها.

([3]) المصدر نفسه، حكاية البقيّـــة المودّعة، ص 101

([4]) المصدر نفسه، الحكاية نفسها، الصفحة نفسها.

مكانها دونما تسمية واكتفي بالقول القصر، أو الحدائق، وهكذا... ومثاله حكاية المشنقة والعصافير التي تجري أحداثها في قصر الأمير، وحدائق التوبة، والشوارع. أما الحكايات ذات الطابع الواقعي فإما أن يُذكرَ مكان عام كالقول بيروت وباريس في حكاية القرينة، أو يكتفي بالقول، القرية، كما في حنا الفانوس، وأعمى القنطرة.

وفيما يتصل ورسم طبوغرافية للمكان الذي يقع فيه الحدث، فليس ثمة صور طبوغرافية واضحة في الحكايات، وإنما بعض الصور السردية المرافقة لحركة الشخصية بالمكان، بما يوحي بأهم مكوناته وصورته العامة، ومثاله ما جاء في أسوار الحريم:

" تقدم الليل، ومولانا يروح ويجيء، متنقلا من شباك إلى شباك على ضوء سراج الزيت المتماوت في الزاوية. وفجأة، كأنما ظله أزعجه في اللحاق به، دنا من السراج فأفطسه بكلاّبة من إبهامه وسبابته الغليظتين، ثم مسحهما بعثنونه، ومشا إلى الشباك المطل على المدينة ... ولكنه لم يلبث أن عاد إلى الشباك المطل على دار الحريم ..." ([1])

فحركة أحمد باشا الجزار في المكان بينت جزءا منه ومن مكوناته. ومنه ما جاء في المشنقة والعصافير في بيان تبدل السجون إلى حدائق سميت بحدائق التوبة:

" قبل كل شيء هذه البيوت البيضاء التي بنوها لهم مكان السجون القديمة ونثروها مهفهفة بين الماء والخضراء. وأصناف من لطاف حمر العصافير وزرقها وصفرها جمعوها لهم من اطراف الدنيا وأطلقوها ترفرف لهم وتزقزق. وبدل السلاسل والقيود آلات موسيقيّة عليهم ــ وهذا كلّ عقابهم ــ أن يقلدوا بها أصوات العصافير" ([2])

فالمقابلة بين السجن والحدائق أعطت ملامح من كل منهما دون الحصول على صورة مكتملة لأي منهما.

([1]) عوّاد، **مطار الصّقيع**، حكاية أســـــوار الحريم، ص 67

([2]) المصدر نفسه، حكاية المشنقة والعصافير، ص 84

ثانيا: دور المكان ومحتوياته في تطور الحدث:

إن دراسة دور الفضاء المكاني على مستوى الحدث وتطوره، يتطلب تتبع الطريقة المتبعة في عرضه في كل مجموعة نظرا للتباين الواضح فيما بينها.

ابتداء بالصبي الأعرج، حيث إعطاء الأمكنة أسماء، وإيثار بعضها بتقديم صورة طبوغرافية، يلحظ أن تلك الأسماء لم تعد كونها إيهاما بالواقعية، لأن الحدث في سيرورته ليس مرتبطا بذاك المكان المسمى، فسواء ذكر اسم المكان أو استبدل اسم غيره به، أو أضمر، فإن ما يهم هو جزء محدد منه، حيث يتطور الحدث، ومثاله، ذكر حي فرن الشباك في حكاية الصبي الأعرج، فتطور الأحداث في كوخ إبراهيم المقعد، أو القسم الخلفي من دكان كريم الحلواني، أو الترامواي، كان بعيدا عن الاسم. والحال نفسها في الحكايات جميعها التي أعطيت أماكنها أسماء. يستثنى منها ما ذكر لغاية إقامة الحد المكاني، كما سآتي على ذكره لاحقا.

والحال نفسها في الصورة الطبوغرافية المقدمة التي كانت ترد لبعض الأمكنة، مع ملاحظة ظهورها قبل تطور الحدث أو ضمنه؛ فما كان منها ضمن النوع الأول، جاء إما ممهدا للحدث، أو محركا له؛ ففي حكاية الرسائل المحروقة تبتدئ الحكاية :

" **كان ذلك في المساء.**

دمشق تلتفع بالظلام شيئا فشيئا، وتنام محروسة بجبل حرمون وبالمآذن المتعالية بإباء فوق الجامع الأموي. والمساء في الخريف كآبة على كآبة. وحول المنزل، في باب توما، حدائق ذات أشجار ملتفة، موحشة، حطّ غراب على غصن يابس فيها وأخفى منقاره بين جناحيّه" ([1])

فالوصف يتقدم الحدث، بما يؤذن أن شيئا ما على وشك الحصول، ليأتي تاليا لذكره: " **في تلك الساعة خرجت إلى السطح فتاة المنزل الشقراء، لابسة قميص الليل، ..**" ([2]). ومنه أيضا ما جاء في حكاية الأرملة، وحكاية الهاوية

أما الصور التي كانت ترد ضمن تطور الحدث فكانت تأتي لأغراض دلالية كأن تشي بالواقع الاجتماعي أو النفسي للشخصيات، أو للإيهام بالواقع. ومن الأولى ـــ على سبيل المثال

([1]) عوّاد، **الصّبيّ الأعرج**، حكاية الرّسائل المحروقة، ص 97

([2]) المصدر نفسه، الحكاية نفسها، الصفحة نفسها.

لا الحصر ــ توقف الحدث في حكاية المقبرة المدنسة ثلاث مرات لإعطاء صور طبوغرافية بسيطة غير مكتملة لدكان المختار سليمان، وللكنيسة، وللمقبرة، وتلك الأوصاف تعكس بساطة القرية وبدائيتها، فهي قرية في منأى عن تطور المدينة، وكأن ثمة ترابطا بين بساطة القرية وسكانها، يدل عليه رفضهم تقبل جثمان سلمى، ودفنها في المقبرة، ليجتمعوا في الكنيسة البسيطة ممثلة بالخوري لاعنين سلمى محذرين من عاقبة أمثالها:

" كان المختار جالسا على الكرسي المخصص له في مقدمة الصفوف، في تلك الكنيسة العتيقة التي شهدت الآباء والأجداد، والتي تشققت جدرانها من كر السنين وصلوات المؤمنين، بينما كان الآخرون موزعين على بنوك خشبية محطمة، عشش فيها الشمع والوسخ والزيت "([1]).

فصورة الكنيسة الواردة ضمن الصورة السردية الأساسية عكست بساطة الكنيسة، وغياب أي تغيير أو تبديل عليها في تعاقب السنوات. وفي حكاية جدي وحكايته يأتي الوصف في المستوى الميتاحكائي ليحقق الصفة العجائبية للحكاية، فالوصف المقدم يقف حائلا دون تكون صورة طبوغرافية واضحة للمكان:

" فهمز فرسه فركضت ساعة، فإذا هو أمام قصر شاهق لا هو بالأرض عالق ولا للسماء لاحق، وهو يضيء من كل جانب من جوانبه بالجواهر التي تبهر العيون وتأخذ بالعقول، وكان أمام القصر بركة ماء ..." ([2])

وفيما يتصل بدور الأمكنة نفسها في تطور الحدث بعيدا عن التسمية والوصف، فيلحظ أن الحكايات التي تعتمد في بنيتها على الاسترجاع، كان المكان في حكايتها الإطارية يتخذ وسيلة ومحفزا للبدء بفعل الحكي، ففي حكاية جدي وحكايته يثير جلوس الصديق في المكان نفسه الذي كان يجلس فيه جد صديقه فعل الحكي:

" هنا حيث تجلس أنت، كان جدي لأمي يجلس ويقص علينا حكاياته. أتريد أن تعرف شيئا عن حياة جدي؟ بل أتريد أن تعرف المأساة التي أودت بحياته قبل عشر سنين؟ سأخبرك بها وأردد عليك حكاية من حكاياته ..."([3])

فأحداث الحكاية بعدها تخلو من أي ملمح للمكان سوى الاكتفاء بغربة الابن في أمريكا، وتنكره لأبيه. و في حكاية الجرذون الشتوي يثير وصول الصديقين قرية برمانا وترجلهم مشيا

([1]) عوّاد، **الصّبيّ الأعرج**، حكاية المقبرة المدنّســـــة، ص 36+37

([2]) المصدر نفسه، حكاية جدّي وحكايته، ص 88

([3]) المصدر نفسه، الحكاية نفسها، الصفحة 85

على الأقدام وصولا إلى مدرسة الفرندز حكاية أخت أحد الصديقين. ومنه أيضا حكاية الرسائل المحروقة، إذ يثير حرق الرسائل على السطح حكاية سلمى مع بسيم، وكذا حكاية حنون الذي يعرف حكايته كل من يرتاد حي الزيتونة في بيروت. فالإطار الحكائي في تلك الحكايات خرج عن وظيفته التي حددها الشكلانيون الروس، من كونه وسيلة لتأخير اكتمال حدث ما([1])، ليصبح محفزا للبدء بالحكي، بأسلوب غير تقليدي.

أما الأمكنة في الحكاية الاسترجاعية فقد تأتي لأغراض إقامة الحد المكاني كما في جدي وحكايته وحنون والجرذون الشتوي، أو خلفية للحدث وتحرك الشخصيات.

وفي الحكايات التي تعتمد التركيز على الشخصية من خلال موقفها في الحدث فلم يكن للمكان أهمية سوى أنه خلفية للحدث، كما نجد في حكاية الحمال الصغير؛ إذ يضيء المؤلف الضمني على الجانب الإنساني في شخصيات نبذها المجتمع من خلال حكاية صبي حمال لا ينظر إليه إلا أنه وسيلة لنقل أشياء الآخرين مغفلين كونه إنسانا. ومنه أيضا حكاية سقاء القهوة، فغاية السرد منها الإضاءة على أفكار شخصيات في المجتمع من خلال الحوار الذي ورد على لسان السقاء. ومنه حكاية شهوة الدم التي تضاء فيها النزعة السادية عند بعض الأطفال وبيان أثرها في الكبر.

وثمة حكايات كان لتعدد الأمكنة فيها دورٌ بارزٌ في تشكيل الشخصية الحكائية من حيث ردود أفعالها في الأمكنة، ومشاعرها، وبيان صفاتها، فيغلب دور المكان على الشخصية إذا ما قورن بأثره على الحدث وتطوره، وهذا ما نجده بارزا في حكاية الهاوية؛ فالفضاء الذي بني للحكاية، عكس تعلق الشخصية الشديد بالأرض، وكذا حكاية الشاعر فالأمكنة فيها رسخت صفة الشاعر التي أطلقت على نعيم من قبل زملائه.

ولعل دور المكان في تطور الحدث لم يبرز بوضوح إلا في حكايتي الصبي الأعرج، والمقبرة المدنسة، ففي الأولى كان لكل مكان يظهر في المحكي، دور بارز في تطور الحدث وصولا إلى بناء الحبكة؛ ففي الشارع تعرض الصبية لخليل الأعرج وضربوه ضربا مبرحا سارقين منه قطع الكاتو، حيث ظهرت شخصية الحلواني كريم، للمرة الأولى، فيتعاطف مع الأعرج ويجعل القسم الخلفي من دكانه مكانا لتعليم خليل الدفاع عن نفسه، لتبدأ شخصيته بالنمو،

([1]) بوريس، ايخنباوم وآخرون (1982)، **نظرية المنهج الشكلي : نصوص الشكلانيين الرّوس**، (ط 1)، ترجمة إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، ص 142

فيدرك ذاته وكينونته، ليتغلب على من ضربوه في الشارع، لتنتهي الأحداث في الكوخ حيث ينشب شجار بينه وبين إبراهيم المقعد تتوج بحرقه للكوخ وبداخله إبراهيم، فيشعر بالنصر، وأن مشيته العرجاء تحولت إلى أخرى مستقيمة لا اعوجاج فيها.

والشأن نفسه في المقبرة المدنسة؛ مع ملاحظة أن تحرك الشخصية في المكان متمثلة بالمختار هو ما كون الفضاء، وبالتالي فإن الشخصية بما أحدثته من أفعال في المكان ساهم في تطور الحدث، ومنه تسلل المختار ليلا إلى المقبرة، وقطعه لإصبع سلمى، ومن ثم إحراق المقبرة.

أما مكونات المكان، ففي ورودها القليل نسبيا في بعض الحكايات فقد كانت تؤدي الوظيفة نفسها التي أداها المكان، من مساهمة في إنشاء فعل الحكي أو تحريكه، أو لغايات دلالية. وفيما يلي بيانه:

تظهر العصا في حكاية الصبي الأعرج، والخشبات المكونة للكوخ بما عليها من ماركات لا تزال محفورة، مكونا أساسيا من مكونات المكان؛ فالعصا قبل تطور شخصية الصبي كانت الأداة المخيفة التي يخشاها، لكن لحظة تغير شخصيته كانت الدال البارز على ذاك التغير:

" فأزاح الغطاء وركع على فراشه يريد الوقوف ... يريد الهرب ... بل يريد الانقضاض على هذا العم الوحش بالبوكس ـ كما علمه كريم ـ وبالعصا المعلقة هنا. العصا التي مضى عليها سنون وهي تأكل من جلده ولا تشبع! هذه العصا نفسها يجب أن ترتد على الذي تعود حملها عليه: على قفاه وذراعيه، وكتفيه، ويافوخه" ([1])

ومن ثم يأتي تأمله في صورة الهندي المحفورة على إحدى خشبات الكوخ ممهدة للحدث:

" صورة ما تزال على إحدى خشبات الكوخ جديدة، بارزة، كأنها محفورة منذ يومين، والريش النافر يحيط بذلك الرأس هالة مخيفة. فلبث الأعرج محدقا إليها على ضوء القنديل المتمايل فوق أمتعة الكوخ العتيقة وعلى حيطانه، ثم قال في نفسه:

- **كم يجب أن يكون قوياً هذا الهنديّ!**

وقام على الأثر من فراشه كالآلة، لا يخاف ولا يفكر بشيء ..." ([2])

([1]) عوّاد، **الصّبيّ الأعرج**، حكاية الصّبيّ الأعرج، ص 24.
([2]) المصدر نفسه، الحكاية نفسها، الصفحة نفسها.

أما الصناديق، فقد ظهرت في كل من: الرسائل المحروقة، والأرملة، والجرذون الشتوي أماكن مغلقة لتخبئة أشياء يحظر على الغير الاطلاع عليها، مع اختلاف وظيفتها، ففي الأولى والثانية كان انفتاح الصناديق على الرسائل التي تحويها محركا للبدء بالحكي، أما في الجرذون الشتوي، فقد كان انفتاحها على أوراق الهندباء التي كانت تجمعها عفيفة دالا على الحالة الاجتماعية في الحرب، وانعدام الطعام وشدة الجوع الذي ألم بالناس:

" **ألحت الأخت عليّ، فلم يسعني إلا أن أقبل ضيافتها. وكانت، كلما أتيت لزيارتها بعد ذلك، تمد يدها إلى صدرها وتفتح لي العلبة الملأى دائما بالهندباء. ملأى! ولكنها ما كانت تستوعب إلا بضع وريقات لا تغني من جوع** " ([1])

ومن محتويات المكان الدالة على الحالة الاجتماعية وجود الحيوانات في بيت البيك، التي كانت تطعم على حساب الجوعى في الشوارع:

" **وكان ابن البيك يلعب حسب عادته في حديقة قصر أبيه بين غزالين يقفزان من حوله، وطاووس يبسط ذنبه المزركش، وديك حبشي يزهو بعنقه الطويل وريشه المنفوخ، ودجاجات سمينة تلتقط الحبوب عن الأرض ... الدجاجات تشبع في ذلك القصر والطواويس ... وهنا، حوالى القصر، من أمامه وورائه، وعن شماله ويمينه مئات من البشر يتكدسون على حافات الطرق ...**" ([2])

وفي حكاية الهاوية ذكرت الشجرة العتيقة التي دفن الجد تحتها لتدل على تمسك العائلة بالأرض، وتفسر تصرفات خليل صابر وحبه الشديد لأرضه.

وعليه، فلم يكن للاعتناء الواضح بالمكان وتسميته وتحديده، وذكر مكوناته في بعض الحكايات في مجموعة الصبي الأعرج دور واضح على مستوى الحدث وتطوره؛ إذ كان الاهتمام في مجمله متراوحا بين إبراز الأفكار أو الشخصيات.

وخلافا لذلك، فقد كان للشخصيات في حكايات قميص الصوف دور بارز في بناء الفضاء المكاني، بما يعد سمة غالبة في الحكايات، إضافة إلى دور الفضاء بما يحويه من أمكنة ومكونات على تطور الحدث، إذ لا يمكن فصل الشخصيات والمكان عن الحدث، مع أن المكان

([1]) عوّاد، **الصّبيّ الأعرج**، حكاية الجرذون الشتوي، ص 53.
([2]) المصدر نفسه، حكاية حـــــنّون، ص 123

في حكايات قميص الصوف لم يحظ ــ في المجمل ــ ببناء صور طبوغرافية، كما أنه لم يحدد بأسماء ــ كما بينت سابقاــ.

تجاوزا عن حكاية قميص الصوف، وحكاية كاراخو اللتين تعتمدان في بنائهما على الحد المكاني، وانتقالا إلى حكاية الوسام، فإننا نلحظ ابتداء أن تحرك بركات في المأوى ساهم في تشكيل فضاء له، ومن ثم فإن أي تغير في الحدث صاحبه تطور وصولا إلى الحبكة كان ضمن المكان، والذي لا يمكن فصله عنه. ومنه على سبيل المثال اختيار بركات غرفة الطعام مكانا لتأليب العميان على المدير وأبي عمشة بالاعتراض على مريم وطريقة طهيها للطعام، حيث تتعالى أصواتهم فيضطر المدير أن يتدخل في محاولة منه لاستمالة بركات، فيحدث تحول بارز في القصة في غرفة المدير حين يعرض عليه أن يلقي خطابا ويلتزم الصمت على أن يخرجه من المأوى، فيدخل بركات في صراع مع نفسه؛ أيخرج من المأوى ويخون زملاءه؟ أم ماذا عليه أن يفعل؟ ... فيقرر بركات أن يتخذ من المكان مرة أخرى وسيلة للخروج من المأزق؛ إذ يتحين اجتماع العميان مع الضيوف في الصالة لتكريم المدير الأب، فيتخلى عن الخطاب ويفضح أمر المدير؛ لتنتهي الحكاية بأن :

" **وتحولت القاعة إلى ساحة عراك، فما فيها إلا قرقعة الكراسي وأسماء الله والصليب ومريم العذراء تختلط بالشتائم واللعنات والهتافات ... ومشى بركات يدفع الكراسي، يتعثر، ينهض، يضرب عن اليمين، يضرب عن الشمال، والناس ينسحبون متزاحمين على الباب، وهو يصيح:**

- **أين أنت؟ أين أنت يا أبو الذقن؟**

ولكن المبصرين أيضا كانوا يفتشون عن المدير ..." ([1])

وفي حكاية بهية يتعالق المكان بالحدث والشخصية على حد سواء، ضمن تنقل الشخصيات في الأمكنة، إذ تبدأ الحكاية بديدن ميخائيل اليومي في محطة الترامواي المتمثل باختيار حافلة تجلس فيها فتاة جميلة، إذ يكون اختياره للمكان مدعاة للالتقاء ببهية، بما يشكل انطلاقة الحدث في الحكاية، وفي موقف آخر من الحكاية يكون المكان سببا رئيسا في التطور الأبرز لأحداث الحكاية، إذ يتسبب انتظاره الطويل للترامواي بعد ساعة متأخرة من الليل بدخوله إحدى المراقص؛ حيث يعجب بأداء الراقصة، ويكتشف أنها الفتاة نفسها الخجولة التي التقاها في الترامواي ذات يوم:

([1]) عوّاد، **قميص الصّوف**، حكاية الوســـــام، ص 38+39

" وفجأة التقت عيناه وجه الراقصة فكادت الكأس تقع من كفه. ماذا؟! أهذه هي المرأة التي رآها في الترامواي؟ أهذه هي السيدة الشريفة الخجلة؟ هنا! هنا! راقصة عارية، ماجنة، لا تتحرج في الظهور بهذا المظهر؟!" (1)

ومن ثم يظهر أثر المكان واضحا في الشخصية، فبهية خارج المرقص هي تلك الفتاة الخجولة ، وداخله هي الراقصة ميمي، وبينهما تعيش الشخصية صراعا قويا، ساهم المكان تارة أخرى في إيضاحه، باختيار ميخائيل غرفة في فندق من الفنادق ليقضي ليلة مع ميمي، حيث يدور بينهما حوار يتوج فيه صراع الشخصية مع ذاتها:

" فأخبرها بحكاية الترامواي وحكاية المرقص، وتغير صورتها في ذهنه بينهما، ثم قال:

ـ إنني أكره الراقصة، وأحب المرأة التي رأيتها في الترامواي" .

فما إن تسمع جملته، حتى تبدأ باستجوابه عن هيئتها وقتئذ، وهل ظنها من أسرة شريفة ... حتى تقول:

" أصحيح أنك تحب بهية؟ كلا. أنت لا تحبها. إن بهية لا تستسلم إليك ولا إلى سواك. أنت تحب ميمي. ميمي تستسلم إليك... أما بهية فيجب أن تلحقها مرة ثانية في الترامواي وثالثة ورابعة وعاشرة. لم جئت هذه الليلة؟ لم ذهبت إلى المرقص؟ لم رأيتني في الترامواي؟ لم قلت إنك رأيتني فيه؟" (2)

ومن ثم يتبدى صراعها مع نفسها في الليلة التالية التي تقضيها مع ميخائيل ، مصرحة أنها كانت تدوس بهية لخمس سنوات مضت كل يوم، لتبين ضيقها من كونها تحمل اسمين، لكل مكان اسمه الخاص:

" أأكون متطفلة إذا سألتك ما اسمك؟ اسمك كله. فذكره لها فقالت:

هذه سعادة للإنسان أن يكون له اسم واحد! ثم جعلت تبكي ..." (3)

فشخصية ميخائيل في حكاية بهية هي التي كونت فضاء الحكاية،أما المكان المتمثل في المرقص فلا يمكن عزله عن شخصية بهية فهو محور حياتها، والسبب الأساسي في جعلها تعيش شخصيتين متناقضتين.

---

(1) عوّاد، **قميص الصّوف**، حكاية بهيّــــة، ص 60

(2) المصدر نفسه، الحكاية نفسها، ص 62+63

(3) المصدر نفسه، الحكاية نفسها، ص 67+68

ومن الحكايات التي ساهمت الشخصيات في تشكيل فضائها المكاني حكايتي توها والرفيق كامل. أما الأولى فقد كان تشكل الفضاء الناجم عن تحرك الشخصية في المكان كاشفا عن بعض صفات الشخصية؛ فسليمان قبل دخوله الشرطة وتقلده وظيفة فيها، كان معروفا بأنه قبضاي من القبضايات، " **وكره البنات من خصائص القبضايات** "([1])؛ لذا فإنه يمتنع عن دخول منزله لحظة معرفته أنه رزق بنتا، فتظهر القهوة وبيت من بيوت المواعدة السرية والتنقل في الطرقات أمكنة تنقل فرعية لمكان الحدث الرئيسي المنزل بما يعكس ابتداء كرهه الشديد للبنات، والتناقض في شخصيته بين الظاهر والباطن؛ إذ إنه يستغل وظيفته ويسكت عن صاحبة بيت من بيوت المواعدة السرية:

" **وفي المساء تنقل في القهوات ساعة، ثم صعد إلى بيت من بيوت المواعدة السرية يعرف صاحبته ويخفي أمرها عن السلطات لقاء مكافآت من لحم ودم، فشرب العرق ورأى صباحه بين ذراعي امرأة**" ([2])

فتلك الشخصية الفاسدة سرا، هي نفسها المعروفة بالقبضاي بين الناس وفي البيت؛ إذ يظهر في بيته شديدا على زوجته محاسبا إياها على كل ما يصدر عنها:

" **وقد ضربها ذات يوم ضربا موجعا لأنها ذهبت إلى الدكان لشراء علبة سردين مازة لكأسه وتأخرت**" ([3]).

ويبرز المكان في الحكاية نفسها مكونا أساسيا ضمن تطور الحدث ونمو الشخصية خلاله؛ ففي غرفة سليمان حيث سرير الطفلة بين فراشه وفراش زوجته،ينشب جدال بينهما ، تجبره خلاله على حمل طفلته وإسكاتها، فتبدأ الحبكة بالتشكل إذ يشعر أن ابنته تتحداه في بكائها المستمر مع محاولاته الفاشلة في إسكاتها، حتى يقع الحدث الأساسي للقصة حين يخنق ابنته، فتظن زوجته أن البنت شعرت بحنان أبيها ونامت، وفي الأمكنة الأخيرة في القصة؛ المقبرة والبهو حيث يتلقى التعازي، ودائرة الشرطة، تتطور شخصيته مع سير الأحداث؛ ففي الأخيرة يحدث أن يوجه زملاؤه ضربا لفتاة هزيلة فيعترضهم سليمان، محاولا منعهم، لكن أحدهم يتحداه ويعاود ضربها:

" **ورجع يوسف أفندي إلى الفتاة فرفسها بلا شفقة ...**

([1]) عوّاد، **قميص الصّوف**، حكاية توهـــــــا، ص 44

([2]) المصدر نفسه، الحكاية نفسها، ص 45+46.

([3]) المصدر نفسه، الحكاية نفسها، ص 44.

فجاءت الرفسة على مؤخر الفتاة، فاعوجت لها ولم تحفل بها كثيرا. ولكن سليمان أحس بحذاء يوسف الضخم يرفس قلبه! "([1]).

وفي المطبخ، المكان الأخير الذي يظهر في الحكاية، تسمع زوجة سليمان قرقعة ؛ لتظهر شخصية زوجها مغايرة عن تلك الشخصية التي كانت قبل خنقه للفتاة:

" **ــ ماذا تعمل في المطبخ؟**

فلم يجبها. لكنه أطل من الباب بعد قليل حاملا بيديه خشبتين متعارضتين، فنظرت الأم، فإذا هما صليب، فقال:

ــ هذه لبنتنا ساره. ليس على قبرها شيء.

وبقي الأب غارسا نظره في نظر الأم، بينما كان الصليب، يغمر سرير الطفلة الفارغ، الباقي على الأرض بخياله الكبير." ([2])

فالمكان ملازم لتحرك الشخصية وما تظهره من أفعال فيه؛ إضافة إلى كشفها بعض صفات الشخصية. وتجنبا للإطالة فإن المكان في حكاية الرفيق كامل نتج كذلك عن تحرك الشخصية بما شكل فضاء بسيطا مكونا من منزليه القديم والجديد، والطرقات، وسوق الصاغة التي يوجد بها دكان الحانوتي الذي استغل حاجته للمال. وكان الحدث يشهد تطورا في كل مكان من الأمكنة المذكورة، بما جعل من المكان مكونا أساسيا للحدث في سيرورته.

ختاما بحكاية ميثاق الموت؛ التي ترتكز على فكرة التوجس من الموت؛ يلحظ أن المكان كان سببا في طرح تلك الفكرة، والإتيان بالشخصية التي تمثلها، فالجبهة حيث الحرب والقتلى والدمار جعل منها المكان الأكثر ارتباطا بالموت في كل دقيقة، وهذا ما ظل ملازما لشخصية فرانسوا في كل تحرك له ضمن الحكاية حتى انتهى به المطاف ميتا أمام منزله.

وعند ربط للمكان بمحتوياته التي كانت ترد في تضاعيف بعض الحكايات، يلحظ أنها ــ على قلتها ــ كانت تتعاضد والحدث من كونها محفزات ضمن تطوره وصعوده نحو النهاية. ومنه، فراش السرير في حكاية الرفيق كامل الذي كان مخبأ للسوار فيما يعده كامل بقية من العهد الرأسمالي حين كان يشتري الحلي هدية لزوجته:

([1]) عوّاد، **قميص الصّوف**، حكاية توهـــــــا، ص 55.

([2]) المصدر نفسه، الحكاية نفسها، ص 56

" **فقامت إلى السرير، وتناولت طرف الفراش وفتقته، ومدت يدها فسحبت السوار، وكان ملفوفا بخرقة ففكت ربطتها، فلم يقع بصرها على الحلية حتى اغرورقت عيناها بالدموع والتوت شفتاها بالحسرة**" ([1])

ومن ثم يدخل السوار ضمن حبكة الحكاية، حين يحاول استعادته من الحانوتي الذي شراه منه بثمن بخس، لينتهي به المطاف في نظر الشرطة " **بلشفيكي وسارق أيضا** " ([2])

انتقالا إلى المكان في المجموعة الثالثة (العذارى)، التي تحوي العدد الأكبر من الحكايات مقارنة بالمجموعات الأخرى، إضافة إلى تفاوت طول شريطها اللغوي، حيث ظهور القصة القصيرة جدا، والأقصوصة، فأنه يلحظ أنها المجموعة التي كانت تنحو في مجمل الحكايات نحو وحدة المكان نظرا لوحدة الحدث فيها، وبالتالي كانت الأقل احتفاء بالمكان فيما يتصل وعلاقته بالحدث؛ لذلك فقد كان يستعاض عن المكان بشيء من مكوناته، إلا إذا استثنينا بعض الحكايات القليلة التي كان المراد منها الإضاءة على المكان وفرادته إذ لا يوجد فيها حدث ينهض به السرد.

ولعل تنحي المكان بعيدا عن الحدث وتطوره، وإهماله كان ــ كما ذكرت آنفا ــ نتيجة حتمية للاهتمام بالفكرة أو الشخصية، ومن هنا برزت بعض مكونات المكان التي جاءت خدمة للفكرة، أو للشخصيات، لا للحدث، ومنه وقفة الصبي في حكاية المعلم أمام صورة السيدة مريم العذراء طالبا منها النجاة، لأنه لم يحفظ الأمثولة التي أوكلها إليه المعلم ولأقرانه، بما يرسخ فكرة خوف الطلبة من المعلم في الماضي:

" **ثم حانت منه التفاتة إلى الحائط، فطلعت بوجهه صورة سيدة النجاة معلقة فوق رأس أبيه، وقد انعكس النور على زجاجها وأبرز ابتسامتها الوديعة. فثنى عنقه وجمد دقيقة طويلة ينظر إليها ... فانسل من فراشه ودنا من فراش أبيه، قبالة الصورة، وهم بالركوع. ثم أدرك أنه لا يزال بعيدا عنها لا يستطيع أن يهمس إليها بسره، فتلمس كرسيا واعتلاه متقوسا فوق**

([1]) عوّاد، **قميص الصّوف**، حكاية الرفيق كامل، ص 69

([2]) المصدر نفسه، الحكاية نفسها، الصفحة نفسها.

رأس أبيه، ونزع الصورة من موضعها برفق لئلا يوقظ أحدا، وعاد بها إلى فراشه فأركزها على المخدة" ([1]).

ومثاله أيضا ذكر السرير الذي سجي فيه المنازع في حكاية الحياة، حيث يتأمل السارد تجاوز الأحياء الموت إذا كان في منأى عنهم، وذلك من خلال تصرف مجموعة أفراد في موقف الموت سيده، مستعجلين موت المنازع، رغبة في اقتسام ثروته:

" وقفت أمس أمام الموت، وتفرست في وجهه على وجه محتضر، فلم يهلني الموت ولا الميت بقدر ما هالتني حياة الأحياء من حوله.

على السرير إنسان متهدم أحاله المرض إلى شيء من الأشياء، ولولا حركة من يده أو فكه بين الحين، ولولا رفة من عينيه الجاحظتين دفعا لأي ذبابة" ([2]).

وحتى ذكر المكونات الأخرى، كالسجاد والأواني، فأنه قد جاء مؤكدا للفكرة التي تقوم عليها الحكاية، لا خدمة للحدث وتطوره:

" وفي الغرفة المجاورة جدال على الإرث، وحركة مريبة. إنهم يتقاسمون الأمتعة ويتنازعون الفرش والسجاد والأواني إلخ... إنهم يعودون إليه، ينحنون فوقه مظلة من رؤوس، يفتحون عيونا ملأى بالبلاهة، وأفواها تريد أن تلتوي باللوعة" ([3]).

وتتقاطع معها حكاية نخب الموتى، من خلال زجال يؤتى به في مأتم، فهو يطلب المشروب ليندب الميت، ويجود في ذلك لا لشيء، إلا انتظارا لأجره، فيذكر تابوت الميت في ممشى قرب المطبخ حيث المشروب، تأكيدا للامبالاة ذاك الزجال بالميت:

" وهكذا كان. أخذته من يده بعد أن أطلعته على الحيلة ودخلنا إلى المطبخ. وكان التابوت موضوعا في ممشى قريب. فلما تناول كأسه الشبراوية التي أترعتها له حتى الطفاح دنا من التابوت فدقه بها وقال: كأسك يا با .... وكرعها كرعة واحدة" ([4])

وثمة حكايات كانت الغاية منها الإضاءة على أفكار أو نماذج معينة من الشخصيات في المجتمع، مما استدعى أن يجعل الشارع، أو مقهى من المقاهي، أو رصيفاً من الأرصفة، خلفية للحكاية حيث وجود تلك الشخصيات، لا أكثر، ومنها حكاية بويا بويا، وبائع العلكة، وغيرها. مع

([1]) عوّاد، **العذارى**، حكاية المعــلم، ص 46.

([2]) المصدر نفسه، حكاية الحياة، ص 79

([3]) المصدر نفسه، الحكاية نفسها، ص 79+80

([4]) المصدر نفسه، حكاية نخب الموتى، ص 86

ملاحظة دور الشرفة في بعضها واتخاذها مكانا مناسبا لرؤية الموقف الذي استدعى من السارد تأمله وإبداء رأيه فيه، من مثل: حكاية أم، والبقية المودعة.

أما الحكايات التي كانت ترتكز على بيان فرادة المكان ــ كما بينت في تحديد المكان ورسم طبوغرافيته ــ فلا خلاف أن الحدث متنح، والتصوير هو أساس المبنى الحكائي للنهوض بصورة المكان الطبوغرافية، اذ لا تقاطع للمكان مع الحدث.

ويعد المكان عنصرا مكونا سرديا أساسيا في المجموعة الأخيرة مطار الصقيع؛ سواء في الحكايات التي تعتمد التركيز على الفكرة من خلال الرمز، أو تلك التي تضيء على الشخصية، انتهاء بالتي تعنى بالحدث، فلا فصل بين الشخصية والمكان، أو بين المكان والحدث؛ وفيما يلي بيانه:

في حكاية مطار الصقيع، يقف القارئ الضمني أمام شخصية رجل متراجع أمام مواقف الحياة، وما يتطلب المواجهة، إذ يستذكر على متن الطائرة التي سوف تهبط به في باريس كل ما يؤيد ذلك:

" **حتى أمي كانت تعيّرني: "الدجاجات تأكل عشاءك!" عندما تراني أتهرّب من مواجهة الخصوم وأترك لهم حقــّي شرط أن يعفوني من المباطحة.**" ([1])

ويأتي استذكاره للمواقف نتيجة فشله في العاصمة البريطانية في استعادة وكالة فبركة الملابس الجاهزة إليه، ويتفق أن يكون على متن الطائرة مجموعة من الدبلوماسيين " **هم مندوبو الدول التي اشتركت في المؤتمر العالمي للبحث في الوسائل الكفيلة بمنع استعمال الأسلحة النووية**" ([2]). فيخترع في مخيلته مكانا ليس له وجود في الواقع يسميه مطار الصقيع، حيث تتحقق له المواجهة بخطف الطائرة وتهديد المندوبين الدبلوماسين طالبا منهم أن يوجهوا رسائل إلى رؤسائهم بتدمير الأسلحة النووية. فالمكان المتخيل يتناسب والشخصية؛ من غياب قدرتها على المواجهة في أي مكان واقعي، وبالتالي تحققها في المتخيل. فالطائرة بما هي مكان مغلق مع توقف الحدث أتاح للشخصية أن تكشف عن ذاتها، وحاجتها للهروب من الواقع.

وفي حكاية (حنا الفانوس) يلحظ غياب حدث معين يتطور على خط الحكاية، بسبب الاهتمام بغرابة شخصية حنا من خلال تصرفه في مواقف عدة ، الأمر الذي شكل مجموعة من

([1]) عوّاد، **مطار الصّقيع**، حكاية مطار الصّقيع، ص 7

([2]) المصدر نفسه، الحكاية نفسها، صفحة 8.

الأحداث في الحكاية، فقد كان لكل حدث مكان أساسي يجري فيه، لا يمكن فصله عنه، لاسيما أن حنا كان يتحين الأمكنة الظاهرة للناس لإبراز ما يفعل، إذ يشهر فانوسه ويعلقه لمن يشاء، حسبما يقتضيه الموقف:

" أين كان حنا؟ كيف دخل حنا؟ لا أحد يعرف. لم يروه إلا وهو على درج المذبح ينحني ثم يضع فانوسه في قفا صاحب السيادة الكلي الاحترام.

فضيحة، قلت لكم، أعجز عن وصفها.

نام حنا في القرغول تلك الليلة وسلخوا جلده من كثرة الضرب. ولولاي لتخّت عظامه في الحبس" ([1]).

وفي موقف آخر، يختار سطح بيت المختار، ليلوح بفانوسه إشارة منه إلى تحكم زوجة المختار به:

" في الصباح أفاق الجيران على حنا واقفا بفانوسه على سطح بيت المختار يلوح به في الفضاء ويرفعه مدى ذراعيه. فأخذوا يتنادون وينظرون إليه متسائلين عن مغزى هذا الضرب الذي ينتقم به حنا من المختار، لأنهم كانوا قد عرفوا بالحادث" ([2])

والحال نفسها في الأماكن الأخرى التي كان يختارها، وهذا يبين تعالق المكان بالحدث والشخصية على حد سواء.

وقد يكون المكان السبب الرئيس للحدث وتطوره حتى نهايته، كما يتضح من حكاية أسوار الحريم؛ إذ إن القلق من دار الحريم، وكيفية رفع أسوارها على غرار رفع أسوار مدينة عكا، كان هاجس أحمد باشا الجزار، وعليه بني كل تطور في الحدث، ابتداء من استدعاء الوزير حاييم لاستشارته في دار الحريم، انتهاء بحرق النساء في ساحة دارهن ، ختاما بقتل راحيل:

" ولكن مولانا كان قد اتخذ قراره. رفع حاييم من كتفيه وأمره أن يلقم ابنته القمقم ويفرغه في جوفها حتى الموت.

وعبثا حاول حاييم أن يفدي ابنته بحياته. فقد استلقى أحمد باشا الجزار على المقعد وأسند كوعه إلى طنفسته وهو يقهقه .." ([3]).

([1]) عوّاد، **مطار الصّقيع**، حكاية حنّا الفانوس، ص 44

([2]) المصدر نفسه، الحكاية نفسها، الصفحة 43

([3]) المصدر نفسه، حكاية أســـــوار الحريم، ص 75

فالمكان في أسوار الحريم يعد منشئ الحدث، وفيه كان تطوره وصولا إلى الحدث الرئيسي، الذي حصل في ساحة دار الحريم ضمن قصر أحمد باشا؛ في المكان العام المحدد للحكاية (عكا).

وفي حكاية المشنقة والعصافير، يلحظ أن المكان معادل للرمز الذي يتضح مغزاه ضمن تطور الحدث، بما يجعل من المكان والحدث عنصرين متممين بعضهما البعض ضمن الحكاية؛ فحدائق التوبة بما تحويه من عصافير وآلات موسيقية، رمز لغياب العقاب، وما يترتب عليه من نتائج. وتلك النتائج ظهرت في الحكاية أحداثا متسارعة ضمن الحدائق كانت نهايتها تحطيم الآلات ونصب المشنقة، حيث يسارع الأمير في سير الأحداث ويقدم على قتل نفسه:

" **ومع فجر اليوم التالي كان الشعب ينصب المشتقة في ساحة القصر. وعلا الهتاف بالبحث عن الجلاد. ولكن الأمير أعفى شعبه من التعب: صعد إلى المنصة ووضع عنقه في حبل المشنقة بيديه الاثنتين**" ([1]).

وقد يحصل أن يستدعى المكان في الحكاية، ويبأر عليه، لاسترجاع الأحداث التي كانت تحصل فيه، بما يعكس ارتباط المكان بالحدث على وجه الخصوص، وهذا ما يبرز في حكايتي الشير وأعمى القنطرة؛ ففي الأخيرة يستتكر الراوي المباني الطالعة على حساب القناطر، ليستدعي من ذاكرته واحدة من تلك القناطر حيث ذكريات جميلة بأحداث متنوعة جمعته بقشاش أعمى كان يعمل تحتها، ليؤدي المكان وظيفتين؛ الأولى محفزة للبدء بفعل الحكي:

" **كانت معروفة بقنطرة الأعمى. وتحتها كنت أجتمع بعبده، قشاش الكراسي في الحي لذلك العهد...**" ([2]).

والثانية خلفية لتطور الأحداث المسترجعة، وبيان حركة الشخصيات فيها:

" **ذات يوم مررت بالقنطرة صباحا على عادتي، فوجدت الدكان مقفلا.**

ومررت بها في المساء فكان مقفلا أيضا. ولبثت على حالي أياما أمر صباح مساء فلا أرى لعبده وجها ..." ([3])

وفي حكاية الشير، يستذكر الراوي الشير ويقدم له من خلال الصورة السردية صورة طبوغرافية ، ليركز على ذكرياته مع المحبوبة في الشير:

([1]) عوّاد، **مطار الصّقيع**، حكاية المشنقة والعصافير، ص 88

([2]) المصدر نفسه، حكاية أعمى القنطـــــرة، ص 92

([3]) المصدر نفسه، الحكاية نفسها، الصفحة 93

" **ويتسلقان وينحدران. يقعان ويقومان. يبتعد مختفيا، فتلحق به ملهوفة. يزيح أغصانا ويقلب أحجارا. يطوف بها في الشير كل مطاف، كأنما هي والشير قد اتحدا جسدا واحدا، فهو يسلك في مجاهله إلى مجاهلها دربا بكرا دائما، ويفتح فتحا جديدا**" ([1]).

ويلحظ أن الاعتناء بمكونات المكان كان ضئيلاً إذا ما قيس بالمجموعات الأخرى، ولكن حضوره في بعض الحكايات جاء مكملا لوظيفة المكان نفسه في الحكاية؛ ومنه الكراسي القش الثلاث في حكاية أعمى القنطرة التي يلجأ الصبي إلى إحداث عيب فيها، ليوفر للأعمى عملا يدر عليه النقود، فهذا الحدث المستذكر المتمثل بإتلاف الكراسي، يعكس كم الذكريات المرتبطة بالمكان، وارتباط الشخصيات بتلك الأمكنة، ومن هنا تأتي نسبة الأعمى إلى القنطرة.

ومنه أيضا الآلات الموسيقية في حكاية المشنقة والعصافير، التي ترمز إلى ضآلة العقاب مقابل الجرم المرتكب، ويأتي تكسيرها في نهاية الحكاية جزءا لا يتجزأ من تطور الأحداث، بما يعكس أثر غياب العقاب الملائم.

([1]) عوّاد، **مطار الصّقيع**، حكاية الشّـــير، ص 105

ثالثا: الحد المكاني في الحكاية وصلته بالحدث:

لجأ عوّاد في بعض الحكايات إلى جعل المكان النصي قسمين متغايرين، لكنه أضمر أحدهما مكتفيا بتسميته مبينا أثره على المذكور، كأن يقيم حدا بين بيروت المدينة وإحدى القرى، مع التبئير على القرية، وبيان أثر المدينة من خلال الشخصيات.

ويأتي إضمار أحد قسمي الحد نتيجة حتمية في الحكايات القصيرة، لأنها بخلاف الرواية محكومة بشريط لغوي قصير حتى ولو طال قليلاً، إذا ما قورن بشريط الرواية الممتد، بما يسمح ضمنا ببيان البنية الداخلية لكل من القسمين في الرواية، وإبراز خصوصيتها عن الأخرى، بما لا يتحقق للحكاية القصيرة.

ومما تجدر ملاحظته، أن ذكر مكونات المكان في الحكايات التي تعتمد على الحد، يأتي مبينا للبنية الداخلية المغايرة للقسم المذكور من الحد عن القسم الآخر، وبالتالي ربطها بوظيفتها الدلالية على مستوى النص.

وقد ظهر الحد ابتداء من المجموعة الأولى (الصبي الأعرج) في الحكايات: جدي وحكايته، والجرذون الشتوي، والشاعر، وحنون. ففي الأولى أقيم الحد بين نيويورك وقرية بيت الشباب، وأضمر القسم الخاص بنيويورك، وجعل أثره على الشخصية دالا بارزا على اختلاف بنيته عن القرية المحكومة بالعادات والأعراف، فأمين في أمريكا بدا مستهترا، يعيش عيشة فساد، يحارب أباه علنا، بخلاف القرية التي تخلو من سلوكيات كتلك التي صدرت عن أمين في أمريكا:

" **لا سيما بعد أن اتصل به أن خالي في أميركا يعيش عيشة استهتار. فقد أرسل بعد سنة لابنة عمه في بيت شباب يقول لها إنها حرة في أن تتزوج من تشاء، وكانت الساذجة تنتظره، وتصلي له وتهيئ قلبها لاستقباله عريسا. ولكنه ضرب بآمالها عرض الحائط واتخذ له عشيقات من الأميركيات، وأصبح يساكن إحداهن كالحليلة**" ([1]).

وقد يقام الحد بين مكانين متقاربين، مع إبراز البون الشاسع بين القسمين، كما في حكاية حنون، بإقامة الحد بين منزله الذي بيعت محتوياته تأمينا لرغيف الخبز، وبيت البيك بما يحويه من حيوانات مختلفة في حديقته بما يبرز الفارق الاجتماعي بين القسمين:

([1]) عوّاد، **الصّبيّ الأعرج**، حكاية جدّي وحكايته، ص 87

" باع حنا كل ما يباع من أثاث بيته بأبخس الأثمان: باع السجاد، باع الكراسي، باع الأسرة، باع كل شيء. نوافذ البيت خلعها وباعها ليرد غائلة الجوع." ([1]).

ويلحظ على توظيف الحد في بعض الحكايات أنه يفقد خاصية التباين بين القسمين واختلاف البنية الداخلية لكل منهما، إذ يقام الحد بين أجزاء المكان الواحد، مع تمييز كل قسم بمكونات لا يحويها الآخر، ومنه ذكر المأوى في حكاية الجرذون الشتوي، إذ كان المأوى يقسم قسمين أحدهما للذكور والآخر للإناث:

"وكان المأوى هنا، هذه المدرسة. وكان ذا قسمين: الأول للذكور والثاني للإناث ... أدخلوني وأخي قسم الذكور، وأدخلوا أختي قسم الإناث..." ([2]).

أما قسم الذكور حيث أدخله أبوه مع أخيه فيذكر السارد منه الساعة الضخمة على جبهة البناية، في حين تعد شجرة الكينا الكبيرة حيث كانت تجلس عفيفة، من أبرز ما يميز ساحة قسم الإناث.

" لم أفهم ماذا تريد بقولها الجرذون الشتوي. غير أنني، لما وصلت إلى خلف شجرة الكينا الكبيرة ورأيت أختي، قلت لها ..." ([3])

ولم يكن ثمة منفذ بين القسمين، فكأنهما مكانان متغايران، والأحداث فيما بينهما متباينة، فالأخت بما كانت تعانيه من عزلة وإنكار من زميلاتها، حتى لقبنها بالجرذون الشتوي، كان يحدث بمعزل عما يحدث مع الأخوين، كأن ترسل لهما الأم طعاما فينشب على إثره عراك بين الذكور، ينتهي بأن يستأثر أحد الأخوين بالطعام لنفسه. لذا كان يستطرد الراوي في سرد الأحداث المتصلة به وبأخيه لإقامتهما في القسم نفسه، ويكتفي من أخبار أخته عفيفة بالنزر اليسير مما كان يسمعه منها في الزيارة الأسبوعية المسموحة بين الأخوين، أو تزيد عن تلك المدة لأسباب معينة:

" وحدث أني أصبت بالرمد الذي كان متفشيا في تلك الأيام تفشيا كبيرا بين الأولاد، فحيل دوني ودون زيارة أختي شهرا كاملا. ولما شفيت كان أول عمل أتيته أن أذهب لأرى عفيفة.

([1]) عوّاد، **الصّبيّ الأعرج**، حكاية حـــنّون، ص 122

([2]) المصدر نفسه، حكاية الجرذون الشتوي، ص 50

([3]) المصدر نفسه، الحكاية نفسها، ص 53

بحثت عنها في ساحة اللعب فلم أجدها. فسألت عنها إحدى البنات فقالت لي: عفيفة، من هذه؟ أتعني الجرذون الشتوي؟ " ([1]).

وعليه، فإن الحد يفقد شيئا من خواصه أيضا، وهي إمكانية الاختراق الجزئي ضمن شروط معينة، بما يؤدي دورا على مستوى الحدث وتطوره في الحكاية. ولعل أثر الاختراق بين قسمي الحد يبرز بوضوح في حكاية الشاعر؛ التي أقيم الحد فيها بين غرفة نعيم الذي يقطن في الفندق، وغرفة السائحة إيلينا:

" **وكان نعيم يسكن الغرفة المجاورة لغرفتها، لا يفصل بينهما إلا جدار، ولكنه سميك! وكان يخرج كل صباح إلى الشرفة ليرى إيلينا تتناول قهوتها**" ([2]).

فاستحالة اختراق غرفتها، كانت تلجئه إلى الشرفة ليراها، وحين يتفق له أن يخترق هذا الحد لتأخر الخادم عن تلبية نداء إيلينا، تبدأ الأحداث بالتسارع نتيجة حتمية لما رآه عن قرب من محاسن جسدها، كحادثة غيابه عن المدرسة ليخرج معها في نزهة إلى الشاطئ، إلى دخوله غرفتها مساء، انتهاء بالعقوبة التي نالها من المدير حين أمسكه وهو يتأمل صورتها:

" **كانت المحاكمة فظيعة. أخذ المدير استنطاق نعيم كما يأخذون استنطاق سفاكي الدماء. تارة بالدهاء، وتارة أخرى بالتعذيب ضربا بالمسطرة على اليدين والساقين والقفا. ولكن العاشق الصغير أنكر كل شيء وأصر على القول إنها صورة لخالته المهاجرة إلى أميركا. فأبى المدير أن يصدق شيئا من ذلك وأمر أن يساق الخاطئ إلى كرسي الاعتراف**" ([3]).

وقد ظهر استخدام الحد في حكايتين من حكايات قميص الصوف، ضمن قسمين متغايرين، تختلف البنية الداخلية لكل منهما اختلافا كليا، يدل عليه في الحكايات سلوك الشخصيات؛ ففي حكاية قميص الصوف يقام الحد بين بيروت المدينة والقرية، وتقع أحداث القصة في الأخيرة، حيث تنتظر الأم قدوم ابنها من بيروت مع زوجته، فيظهر أثر المدينة باديا على ابنها الذي كان معتادا على القرية في مواقف عدة منها، جلوسه على الكرسي هو وزوجته لأنه لم يعد يحسن الجلوس على الأرض كما كان قبل تركه القرية:

([1]) عوّاد، **الصّبيّ الأعرج**، حكاية الجرذون الشتوي، ص 53.
([2]) المصدر نفسه، حكاية الشاعر، ص 59
([3]) المصدر نفسه، الحكاية نفسها، الصفحة 68

" وكان الثلاثة: أمين وزوجته والأم جالسين حول النار. الأم على حشيتها والآخران على كرسيين متقابلين لأنهما غير متعودين التربع على الأرض" ([1]).

وفي الأحداث الأخرى للحكاية يظهر أثر التباين واضحا بين بيروت والقرية، في سلوكيات كل من الأم وكنتها؛ فحيث تجد الأم أن للبلوط لذة عجيبة بينما هي تشوي الكستناء، تراه "الكنة" طعام الخنازير محذرة أمين من تناوله:

" ــ أتصدق، يا أمين؟ إن للبلوط المشوي لذة غير لذة الكستناء. لا أعلم أي مرارة حلوة له تحت الضرس.

فالتفتت أوديت إلى حماتها وصاحت وقد انفلق فمها بالاستهزاء:

ــ البلوط! البلوط مأكول الخنازير، إياك يا أمين أن تأكل منه!

فلم تجب الأم بكلمة، واكتفى الشاب بابتسامة بليدة هي كل ما استطاعه من تدخل بين أمه وامرأته"([2]).

وفي الموقف نفسه حيث تظهر نساء القرية معتادات على التعامل مع الأشياء في قساوتها وصعوبتها غير مباليات بأثرها عليهن، من خلال الأم وإزاحتها لأثر الجمر عن حبات الكستناء، بخلاف الكنة التي تستهجن ذلك:

" وتابعت الأم تقشير الكستناء والزوجة تنظر إليها تتناول الحبة وتنفض عنها الجمر بأصابعها:

ــ يا ماما! لو كانت أصابعي مكان أصابعها لاحترقت!

ونظرت إلى زوجها شامتة بأصابع أمه الخشنة أمام نعومة أصابعها هي ..." ([3])

وثمة موقف آخر يظهر بساطة القرويات في تسخير ما يقع تحت أيديهن ليتزين به، يبرز ذلك من استخدام مسحوق دلوك البيض زينة لوجهها في الوقت الذي تظنه أوديت بودرة بالغت الأم في استخدامها:

([1]) عوّاد، **قميص الصّوف**، حكاية قميص الصّوف، ص13

([2]) المصدر نفسه، الحكاية نفسها، الصفحة نفسها.

([3]) المصدر نفسه، الحكاية نفسها، الصفحة نفسها.

" **ولما انقطع الجدال أقفلت الأم باب حجرتها وحملت القنديل إلى جانب المرآة وجعلت تنظر إلى وجهها. أصحيح أن المسحات ظاهرة عليه؟ بودرة! بودرة! إن الأم لم تعرف البودرة في حياتها، بل تستعمل دلوك البيض الذي كانت أمها تستعمله من قبلها.** " ([1]).

لتبين الأم فيما بعد تحقق خوفها من بيروت وبناتها في غير موضع من الحكاية، فبيروت بالنسبة للأم مكان مختلف كل الاختلاف عن القرية مملوء بالنساء الشريرات، ومنه:

" **وها هو قد تزوج. كانت الأم على حق في خوفها من بيروت، المدينة المملوءة بشيطانات النساء. نزل ليتقلد وظيفته في الحكومة ، وأحست لدى وداعه أنه ينسلخ عن قلبها انسلاخا لا ردة له**"([2]).

أما الحد في حكاية كاراخو، فقد أقيم بين المهجر المتمثل بكولومبيا، وإحدى القرى اللبنانية؛ من خلال عودة أحد المهاجرين إلى القرية، وبيان أثر المهجر عليه، فدرويش الموالي قبل الهجرة كان " **يشكل شرواله ويحمل المحراث**" ([3]). وعائلته " **فلاحون بفلاحين أمضوا عمرهم في المراح ينامون مع البقر**" ([4]).

ودرويش بعد العودة من المهجر رجل يلبس طقما إفرنجيا، يربط بسترته ساعة فخمة، وقد اعوج لسانه بالكلمات الإفرنجية من مثل سنيور، وكاراخو، وينتقد كل ما يحصل حوله في القرية، مترفعا عن ناسها وتصرفاتهم، متهكما على الأوضاع المعيشية التي يقبل بها أهل القرية:

" **أما هنا فالأوساخ تأكلكم وأنتم ساكتون تكتفون الأيدي! الرائحة على طول الطريق قتلتني في بيروت. والحالة في كبابه ألعن ... كاراخوا! ...**" ([5]).

ليتبين فيما بعد أن كل ما استظهر به كان خداعا وكذبا، من باب المفاخرة بالمهجر، إذ يعود إلى كولومبيا هاربا من مطالبات أهل القرية بأتعابهم مقابل عملهم في بناء بيته.

وتكاد تخلو مجموعة العذارى من حكايات تعتمد الحد مكونا مكانيا فيها؛ لا سيما إذا استثنيت حكاية بلاد الذهب، التي يلتبس بناء المكان فيها بالحد؛ ذلك أن الحكاية تبتدئ بخبر سفر بطرس همام إلى البرازيل الذي لم ير فيه أي من أهل القرية غرابة، لاعتياد أهلها الهجرة إلى أمريكا. بما يوحي أن ثمة حدا سيقام بين المكانين، إلا أن الحكاية تأخذ منحى آخر يتلخص بتنكر

([1]) عوّاد، **قميص الصّوف**، حكاية قميص الصّوف، ص 17
([2]) المصدر نفسه، الحكاية نفسها، ص 20
([3]) المصدر نفسه، حكاية كاراخو، ص 85
([4]) المصدر نفسه، الحكاية نفسها، صفحة 86
([5]) المصدر نفسه، الحكاية نفسها، صفحة 87

بطرس مع الوقت لزوجته وولده، ومع ذلك تظل حنة مكابرة أمام الناس مدعية بأن خيرا كثيرا يصل من بطرس، حتى يضج ابنها ويلحق بأبيه ويعود إلى أمه محملا بالذهب، ثم يختفي تارة أخرى، لينتشر خبر قتله لأبيه في القرية.

أما توظيف الحد بدقة، بما هو عليه من بيان البنية الداخلية للقسمين، وإبراز اختلافهما، فقد ظهر في مجموعة مطار الصقيع في حكاية مارا والملك؛ إذ كانت مملكة ياروت تقسم مدينتين على جانبي النهر؛ مدينة العبيد، ومدينة الأسياد، حيث لا يعبر سكان الأخيرة إلى مدينة العبيد ولا يختلطون بهم:

" **وكان قصره على ضفة نهر يفصل المملكة إلى مدينتين: مدينة الأسياد الذين هو رأسهم، ومدينة العبيد.**

وكان يعيش في قصره مديرا وجهه صوب الأسياد، كما عاش آباؤه وأجداده، لم ينتقل أحد منهم يوما إلى الضفة الأخرى، ولا وقعت عين لهم على عبد."([1])

إلى أن يقرر ياروت أن يخترق الحد عبورا إلى مدينة العبيد عله يجد دواء لضجره، فيضطرب من حوله لذلك القرار، مؤكدين أن لقصر الملك نافذة واحدة تطل على مدينة الأسياد:

" **وتقدم رئيس الوزراء فقال:**

ــ إن منظر العبيد يؤذي عيون الملك ويجرح شرفه.

وهتف رئيس الخصيان:

ــ ألا يرى مولاي أن للقصر نافذة واحدة، عينا واحدة إلى مدينة الأسياد" ([2])

ومن ثم تتضح معالم مدينة العبيد العامة :

" **ليس إلا النخيل يتعالى نابشا شعره بوجه السماء، وخلفه أكواخ متلاصقة هنا، متناثرة هناك، واطئة، لونها لون المساء الشاحب، وصامتة كصمته الكئيب ...**

أيكون العبيد أصناما؟

أيكون العبيد أمواتا؟

([1]) عوّاد، **مطار الصّقيع**، حكاية مارا والملك، ص 23

([2]) المصدر نفسه، الحكاية نفسها، الصفحة نفسها.

وظل المركب يمخر بأمر الملك حتى أشرف على الضفة. فإذا جلبة تتعالى من وراء غيضة. ضحكات وهتافات وأغاريد لم تطرق سمع ملك الزمان في زمانه. " ([1])

وباختراق الملك الحد، وعودته بمارا من مدينة العبيد إلى مدينة الأسياد حيث قصره، تبدأ الأحداث بالتطور نتيجة رفض مارا مدينة الأسياد وإيثارها مدينة العبيد التي يوجد فيها محبوبها الذي تركته وراءها، وصولا إلى الحبكة، حيث تضع شرطا لقبول الملك أن يصنع لها حماما، يحوي ضمن مكوناته دموع الباكين التي لا يمكن تحصيلها إلا من مدينة العبيد:

" مئة يوم بلياليها اشتغلوا حتى صنعوا لمارا، كما أمر الملك فوق ما تشهت عليه، حماما من المرمر والعاج نحتوه، وبالفيروز والياقوت رصعوه، وبالذهب الإبريز طلوا حواشيه. وجاءت قوارير الطيب والعنبر من أربعة أطراف المملكة جمالا محملة، وعصرت كل الجنائن ورودها، ولم يبق إلا الدموع. فسأل الملك:

ـــ من أين نأتي بها؟

قالت مارا:

ـــ إن العبيد في مدينتي يبكون دموعهم هدرا. قل لجندك يعبئوا منها جرارا" ([2])

ويكون تحصيل الدموع من مدينة العبيد سببا في ثورتهم، وعبورهم مدينة الأسياد، حيث يحرقون قصر الملك:

" المشاعل تنبئ بنزولهم إلى الضفة الأخرى.

تتراكض كالنجوم انفرطت من عقودها ...

تمرج في نيران تلتهم أسافل القصر وأعاليه، فهو المشعل الأكبر الباهر الأرض والسماء" ([3])

ومن ثم يتحقق لمارا نصرها، وتنتقم جراء إخراجها من موطن سعادتها مدينة العبيد. ليكون قسما الحد في مارا والملك أساس الحكاية ومبعثها مع ملاحظة الشخصيات الممثلة لكل منهما، واختلاف طبائعهما.

([1]) عوّاد، **مطار الصّقيع**، حكاية مارا والملك، ص 24

([2]) المصدر نفسه، الحكاية نفسها، الصفحة 28

([3]) المصدر نفسه، الحكاية نفسها، الصفحة 32

المبحث الرابع
الشخصية

مفهوم الشخصية في السرد (Character):

احتلت الشخصية في الدراسات السردية جدلا واسعا؛ ذلك أنها تعامل في الرواية التقليدية ـ كما أشار إلى ذلك عبد الملك مرتاض ـ على أنها كائن حي، له وجود فيزيقي؛ فتوصف ابتداء من شكلها الخارجي، انتهاء بسعادتها أو شقاوتها([1]). وهذا ما كان مدعاة عند البنيويين للمناداة بموت الشخصية؛ جراء التزامهم بالإيديولوجيا التي تنزع الإنسان من المركز " وتجري عكس مفهومي الفردية والعمق السيكولوجي"([2]).

وبناء عليه، فقد نادى العديد من البنيويين بموت الشخصية، ذاهبين إلى أنه لا وجود لها خارج إطار اللغة، ومن ثم، فإن توماشيفسكي وبارت يجعلان الشخصية جزءا من السرد، بعَدّ صفاتها وأفكارها وتعابيرها فتاتا لفظيا " **وُحِّدَ على نحو متراخ بواسطة اسم علم** "([3]) مما يؤكد أن الشخصية في السرد قضية لسانياتية صرفة، تجعل من الشخصيات التخييلية مكونات خيالية لا علاقة لها بالواقع، كما يبينه مارتن برايس، إذ لا تجور تسمية شخوص؛ لأنها قد تحيل إلى الواقع.

ولعل البنيويين قد تأثروا بأرسطو الذي كان لا يرى في الشخصية إلا ضرورة للفعل. لذا فقد وجد منهم من اختزل الشخصية كمؤدية للفعل من مثل بروب الذي يرى في صفات الشخصية المقاسة بالخاصيات الخارجية قيما متغيرة تعطي للقصة جمالا وسحرا، في حين أن الثابت هو وظائفها الثابتة([4]). وكذلك غريماس ضمن نموذجه العاملي الذي اشتهر به، إذ يحصر الشخصية في النص السردي بكونها عاملا من سبعة عوامل محددة منها: الوغد، الواهب، المساعد، ... ([5])

([1]) مرتاض، **نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد الروائي**، ص 76.

([2]) كنعان، **التخييل القصصي**، ص 51.

– وانظر: فضل، صلاح (1987)، **نظرية البنائية في النقد الأدبي**، (ط 1)، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ص 89– 93.

([3]) مارتن، والاس (1998)، **نظريات السرد الحديثة**، ترجمة حياة جاسم محمد، المجلس الأعلى للثقافة، ص 155.

([4]) بروب، فلاديمير (1996)، **مورفولوجيا القصة**، (ط 1)، ترجمة عبد الكريم حسن و سميرة بن عمّو، دمشق: شراع للدراسات والنشر، ص 106.

([5]) انظر: سلدن، رامان (1998)، **النظرية الأدبية المعاصرة**، (ط 1)، ترجمة جابر عصفور، القاهرة: دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، ص 97.

وترى كنعان أنه بالإمكان إخضاع الفعل للشخصية، كما أخضعت الشخصية للفعل في الدراسات البنيوية، على أن يكون الفيصل هو موضوع الدراسة، فإن كان الفعل، فإن الشخصية تخضع له. وعلى نحو مواز، يخضع الفعل للشخصية إن كانت هي محط الدراسة([1]). ولعل كنعان تستند في ذلك إلى الرأي القائل بتكون الفعل والشخصية وتطورهما تدريجيا على امتداد الخط الزمني لعملية القراءة وتطور السرد.([2])

ولم تستطع النظرية القائلة بموت الشخصية أن تسجل نجاحا، مع أنها ظهرت غير مرة على يد كبار نقاد غرببين، إذ يرى غربيه، في كتابه نحو رواية جديدة أنه " لم تستطع أية قوة أن تسقط الشخصية من على المنصة التي وضعها القرن التاسع عشر عليها"([3]). ويذهب إلى أبعد من ذلك بأن يجعل القدرة على خلق الشخصيات هي مقياس الروائي الحقيقي، مبينا أن الشخصية في العمل يحب أن تتمتع باسمين، لا باسم واحد؛ اللقب، واسم الأسرة.

ويتسع الرأي السابق، ليصبح بناء الشخصيات وخلقها مقياس الرواية الجيدة، فلا شيء يضاهي كون الشخصيات مقنعة([4]).

ويعود تراجع الأخذ بموت الشخصية إلى أسباب عدة أهمها أنه لا يمكن فهم الأحداث المروية خارج تحرك وتشكل الشخصيات ضمنها، فلا توجد حكاية لا تحوي شخصيات([5])، مما يجعل الشخصية "الشيء الذي تستميز به الأعمال السردية عن أجناس الأدب الأخرى"([6]) لذا يتراجع بارت عام 1966 عن رأيه القائل بإخضاع الشخصية إلى الفعل، ليذهب عام 1970 إلى أن الشخصية هي الشيء الحقيقي للقص كاسم علم، لا الفعل.

([1]) كنعان، **التخييل القصصي**، ص 59.
([2]) مارتن، **نظريات السرد الحديثة**، ص 152.
([3]) غربيه، آلان روب، **نحو رواية جديدة**، ترجمة مصطفى إبراهيم مصطفى، القاهرة : دار المعارف، ص 34.
([4]) بتصرف : مجموعة من المؤلفين (1971)، **نظرية الرواية في الأدب الإنجليزي الحديث**، ترجمة انجيل بطرس سمعان، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ص 173.
([5]) بارت، رولان، التحليل البنيوي للمحكيات. في: رولان بارت و جرار جينيت، **من البنيوية الى الشعرية** (2001)، ترجمة غسان السيد، (ط 1)، دار نينوى، ص 38.
([6]) مرتاض، **نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد الروائي**، ص 90.

ونظرا لحرص البنيويين على عدم تعريف الشخصية بماهياتها النفسية، فقد خلصوا إلى وصفها فاعلا مشاركا([1]). وبناء عليه، فإن الشخصية تصنف إما نامية (مدورة)، أو مسطحة. وللنقاد حول كيفية التمييز بينهما آراء عدة؛ إذ يرى فورستر أن المسطحة انطلاقا من كونها غير متطورة بتطور الأحداث فإنه يسهل تعرفها وتذكرها، بخلاف المدورة فهي شخصية معقدة تتطور بتطور الفعل، قادرة على الإدهاش والإقناع ([2]). في حين يذهب برايس إلى أن الشخصية المسطحة لا يمكنها أن تخطو خطوة خارج حدود السرد لأنها وظيفة العقدة. أما النامية فهي أبعد من أن تكون فقط وظيفة لإنجاز العقدة، لقدرتها على التغيب عن النص، لذا فإنها تتحرك في مناطق أخرى لحظة انشغالنا بالقراءة([3]). وينقل اودين موير فروقا عدة للتمييز بين الشخصية المدورة والمسطحة، أبرزها أن الأخيرة تمثل تجسيدا للعادة في المقام الأول، إضافة إلى أنها في رواية الشخصية تعد الأداة الضرورية لنقل ما يريده الروائي، والقادرة على التعبير عن نوع واحد من رؤية العالم([4]).

ومما يجدر بيانه، أنه لا يمكن الأخذ بالفروقات المذكورة أسسا ثابتة للتمييز بين الشخصية المسطحة والنامية سوى أن الأولى لا تتطور بتطور الحدث، في حين أن الثانية يبرز تطورها واضحا بتطوره. أما الفروقات الأخرى، فلا تعدو كونها ملاحظات أقامها النقاد على دراسة روايات معينة، قد يظهر خلافها تبعا لظهور الشخصية في عمل ما. وتبعًا لذلك، تبين كنعان وجود شخصيات معقدة لكنها غير متطورة، وأخرى بسيطة متطورة([5]) .

وتبنى الشخصية الحكائية في السرد بأساليب عدة، أوردها محمد عزام في دراسته المعنونة بشعرية الخطاب السردي، هي: الأسلوب التصويري القائم على رصد نمو الشخصية وصراعها وحركاتها ضمن الأحداث، وفيه يعطى الاهتمام الأكبر بالعالم الخارجي. وأيضا الأسلوب الاستبطاني الذي يرصد فيه العالم الداخلي للشخصيات. ويكثر هذا الأسلوب في الحكايات القائمة

([1]) بارت، التحليل البنيوي للمحكيات. في: **من البنيوية إلى الشعرية**، ص 38.

([2]) بتصرف : فورستر، **أركان الرواية**، الصفحات 54-61

([3]) مارتن، **نظريات السرد الحديثة**، ص 158.

([4]) انظر : موير، ادوين، **بناء الرواية**، ترجمة إبراهيم الصيرفي، مراجعة عبد القادر القط، الدار المصرية للتأليف والنشر، ص 21، 139.

([5]) كنعان، **التخييل القصصي**، ص 56.

في بنيتها على تيار الوعي والمونولوج الداخلي. وأخيرا الأسلوب التقريري الذي تقدم فيه أفعال الشخصية وملامحها العامة بأسلوب الحكاية ([1]).

ويبين حسن بحراوي أن تقديم الشخصية يقتضي " الانتقال بالوصف من العام إلى الخاص ومن المظهر الخارجي إلى المظاهر الداخلية للشخصية والعلاقات التي تنسجها مع الآخرين"([2])

وفي بيان التجربة العربية النقدية في دراسة الشخصية بنيويا، فقد دمج بعضهم من أمثال حسن بحراوي في كتابه بنية الشكل الروائي، ومحمد عزام في كتابه شعرية الخطاب السردي، بين النموذج العاملي الذي يستقي نماذج الشخصيات من طبيعة الأعمال المخصوصة بالدراسة وبيان تفاعل الشخصية بالحدث في سيرورته محددين الشخصية النامية والمسطحة، وأثر ذلك على بنية الحكاية.

ونظرا لصعوبة تتبع نماذج الشخصية عبر الأعمال القصصية بما تحويه من تنوع للحكايات، فإنني سأبين ابتداء الأسلوب الذي تقدم به الشخصيات، ومن ثم أحدد الشخصيات النامية والمسطحة.

([1]) عزام، **شعرية الخطاب السّردي**، ص 17+18.
([2]) بحراوي، **بنية الشكل الروائي**، ص 245.

أولا: بناء الشخصية وعرضها في أعمال عوّاد القصصية:

تعد الشخصية المكون السردي الأبرز الذي اعتمد عليه عوّاد في بناء حكاياته؛ ذلك أن عددا كبيرا من الحكايات في أعماله القصصية تقوم في بنيتها على تسليط الضوء على الشخصية، حتى إن العنوان كان يحمل اسم الشخصية في كثير منها، مما جعل المكونات السردية الأخرى تابعة لها. ولعل الأسلوب الذي تبنى فيه الشخصية هو ما سجل تحولا بارزا، إضافة إلى الاختيار بين الشخصية النامية والمسطحة.

يحافظ المؤلف الضمني في حكايات الصبي الأعرج على إعطاء الشخصيات أسماء، وكان يتجاوز في بعضها فيعطيها ألقابا مع أسمائها، فخليل في الصبي الأعرج لم يكن يعرف باسمه بل بلقبه (الأعرج):

" **كان اسمه خليل. ولكن الناس لا يعرفونه بهذا الاسم. هم يسمونه الأعرج، حتى كاد ينسى هو نفسه اسمه الحقيقي**".([1])

والشأن نفسه في شخصية عفيفة الملقبة بالجرذون الشتوي في حكاية الجرذون الشتوي، ونعيم الملقب بالشاعر في حكاية الشاعر، وحنا الملقب بحنون في حكاية حنون.

ولا يقتصر عرض الشخصيات في حكايات الصبي الأعرج على أسلوب واحد مضطرد، وإنما تعرض الشخصيات بأساليب متنوعة سواء أكانت أساسية أم ثانوية؛ فقد عرض بعضها بالجمع بين الأسلوب التقريري والتصويري والاستبطاني؛ وهذا ما يبرز في شخصية خليل الأعرج في حكاية الصبي الأعرج، ونعيم في حكاية الشاعر؛ إذ يقف القارئ الضمني ابتداء على وصف خارجي يمكن من تخيل الهيئة الخارجية للشخصيتين، كما تقدم معلومات عنهما قبل أن يأتيا أي فعل أو يشرعا بالتحرك ضمن الأحداث. وتجنبا للإطالة، فسأكتفي بشخصية الصّبي خليل:

" **كان اسمه خليل ... ولا أحد يعرف من أبوه وأمه وأين مسكنه. نكرة من النكرات، شحاذ من ملاعين الدنيا ... في الثالثة عشرة من عمره، على وجهه بقع من الغبار المزمن، وأخاديد من الذل. يجر، طول النهار وقسما كبيرا من الليل، رجله العوجاء من مكان إلى**

([1]) عوّاد، **الصّبيّ الأعرج**، حكاية الصّبيّ الأعرج، ص 13

مكان. الرجل اليمنى مفتولة عند الركبة إلى الوراء يدوس بها الأرض على إبهامه، والإبهام ضخمة شققها المشي على الحصى، وعشش بين شقوقها وحل الشتاء الماضي" ([1])

ويمضي الراوي في إعطاء معلومات عن الصبي بوصف البيئة المحيطة به وطريقة تفاعله فيها؛ فرفاقه الشحاذون يحبون الثرثرة، ويدعون بطول العمر للناس، بخلافه هو:

" أما هو فلا يجيد الثرثرة يبقى صامتا كالأخرس، لولا ابتسامته الحزينة، ولولا عيناه الناطقتان بألف لغز ولغز من ألغاز الطفولة المقهورة ..." ([2])

ويمضي الراوي ضمن الأسلوب التقريري ببيان البيئة التي يعيش فيها الصبي، مبينا على وجه التحديد مكان سكنه، واصفا إياه بدقة، مبينا أن الأعرج لا يعيش فيه وحده، بل مع مجموعة من رفاقه الشحاذين تحت رعاية شحاذ متقاعد.

ومن ثم، فلا تقف شخصية الأعرج عند ذاك البيان التقريري الطويل، إذ تتحصل الصورة الكلية لشخصيته جراء متابعة القارئ الضمني لما يصدر عن الصبي من أفعال، وما يتخذه من ردود فيما يتعرض له من أحداث يومية، ضمن ما يقدم من تصوير دقيق لأفعاله، إضافة إلى رصد ما يفكر فيه، باستبطان حواره الداخلي مع نفسه.

وقد تعرض الشخصية بالجمع بين الأسلوبين التقريري والوصفي، علما بأن هذا الأسلوب شمل شخصيات أساسية من مثل: سلمى في حكاية المقبرة المدنسة، والجد سمعان في جدي وحكايته، وحنا في حكاية حنون، والصبي في شهوة الدم، وأبي أمين في سقاء القهوة. وشخصيات ثانوية من مثل: شخصية العم إبراهيم وكريم الحلواني في الصبي الأعرج، وشخصية إيلينا في الشاعر.

وجدير بالذكر أن حكايات الصبي الأعرج تعج بالشخصيات الثانوية، ولم يقدم بيان تقريري موجز إلا للشخصيات المذكورة آنفا؛ وذلك لأهميتها على مستوى المحكي؛ إذ من دونها لا يكتمل بناء الحكاية، وفيما يلي بيانه:

تمثل شخصية العم إبراهيم الجبروت والطغيان والتحكم، بما كان سببا في ضعف شخصية الأعرج وخوفه الدائم؛ وبظهور شخصية كريم في حياة الصبي الأعرج شخصية مساعدة علمت الأعرج الدفاع عن النفس وأعطته ثقة بالنفس، مكنته من التغلب على الصبية الذين كانوا

([1]) عوّاد، **الصّبيّ الأعرج**، حكاية الصّبيّ الأعرج، ص 13

([2]) المصدر نفسه، الحكاية نفسها، الصفحة 14

يعترضون طريقه وينهبون بضاعته ويضربونه، كما وتغلب على إبراهيم في ختام الحكاية. ومن هنا يبرز سبب الاهتمام بعرض شخصيتي إبراهيم، وكريم بالتقرير والتصوير، أذكر ما يتصل بشخصية كريم:

" كان كريم من القبضايات المشهورين بالحي ــ يقال إن في عنقه ثلاثة قتلى ــ وأبناء الحي يتناقلون أخباره، ويهابون جانبه، ويشدون أنفسهم بظهره في الملمات.

وبالرغم من تقدمه في السن ــ خمسون سنة وأكثر ــ كان لا يزال محمر الوجه بالعافية، لامع العينين بالبطولة، معقوف الشاربين بأناقة وإباء. إلا أنه كان قد ترك منذ زمان كار المراجل وانقطع إلى تجارته"([1])

وتكتمل شخصية كريم من بيان أقواله وأفعاله. أورد منها جزءا من حوار دار بينه وبين الصبي خليل:

" ــ ألا تعرف البوكس؟

ــ لا!

ــ اجمع كفك اليمنى.

ــ ها!

ــ فتناول كريم كفه وسواها له وقال:

ــ إذا جاء إليك الأولاد مرة أخرى فاجمع كفك هكذا واضربهم. وصوب الضربة إلى الذقن أو الأنف أو الخصر. اضربني لأرى!" ([2])

وورد في موضع آخر قول له للأعرج يبرز فيه قوته:

" ــ لما كنت في مثل عمرك كنت أكسر أكبر رأس في رفاقي، وكانت الناصرة من أولها إلى آخرها تقول: فلان!

فينظر إليه الأعرج ويبلع بريقه متسائلا: متى أصيرهكذا؟ "([3])

([1]) عوّاد، **الصّبيّ الأعرج**، حكاية الصّبيّ الأعرج، ص 19
([2]) المصدر نفسه، الحكاية نفسها، الصفحة 20
([3]) المصدر نفسه، الحكاية نفسها، الصفحة نفسها

ولا تقل شخصية إيلينا في حكاية الشاعر أهمية عن شخصية إبراهيم وكريم في الصبي الأعرج؛ إذ إن وجودها أبرز صفة الشاعر في شخصية نعيم؛ والتي لا يكتمل بناء الحكاية بغيابها، فإيلينا:

" **وهي أرملة حسناء في الخامسة والعشرين من عمرها، أقبلت من إيطاليا لسياحة في الشرق، وشاء القدر أن تنزل في الفندق الذي يديره أبوه**" ([1])

ويتفق أن يدخل نعيم غرفتها ليوصل لها طلبا لغياب الخادم، فيغرم بها لجمالها، وتبدأ أفعاله تتوالى لكي يكسب قلبها، وفي كل فعل يصدر عنه كانت تتوثق صفة الشاعر لديه.

ويعود عرض الشخصيات الرئيسة بالأسلوبين التقريري والتصويري بعيدا عن الاستبطاني لأسباب عدة أهمها أن بعض الحكايات كان يضطلع بحكيها راو داخلي يحكي حكاية غيره، فيتعذر عليه استبطان دواخل الشخصيات، فيقتصر على وصف ملامح الشخصية الخارجية، والإدلاء بما يعرفه من معلومات، حتى إذا شرع بسرد الحكاية الأساسية انتقل الدور إلى القارئ الضمني ليكمل بناء الشخصية من تصوير أفعالها في المحكي، وهذا ما يبرز في عرض شخصية الجد سمعان في جدي وحكايته، وأبي أمين في سقاء القهوة التي ينقلها راو شاهد. أنقل جزءا من العرض المقدم لشخصية الجد سمعان:

" **ـــ ما أزال أذكره حتى اليوم. كانت على وجهه في آخر أيامه حلاوة سحرية تتجلى في ابتسامته كابتسامة الأطفال وفي دمعة كدمعة الأطفال. لأن جدي في الخامسة والسبعين من عمره، كان يعرض له البكاء كما يعرض للطفل سواء بسواء، مرات في اليوم الواحد. وكان ابنه سبب بكائه. فلقد رزق جدي سمعان أولادا كثيرين، تسع إناث منهن أمي، وذكرين: ...**" ([2])

ويخلص القارئ إلى رسم شخصية سمعان التي تمثل شخصية أب متسامح لم تفده حكمته من رد ابنه عن الخطأ، لأنه ابن بيئة تعظم الذكر، ولم يبق لسمعان ولد سوى أمين مما جعله نقطة ضعفه التي حولته إلى مظلوم ومقهور من قبل ابنه.

وقد تعرض الشخصية بالأسلوب التقريري الوصفي، إذا كان راويها العليم يتحدث عنها بعد موتها، الأمر الذي لا يمكن معه إيراد أي مونولوج مستحضر أو مُسرّد. ومثاله شخصية

([1]) عوّاد، **الصّبيّ الأعرج**، حكاية الشاعر، ص 59
([2]) المصدر نفسه، حكاية جدّي وحكايته، ص 86

سلمى في المقبرة المدنسة، إذ يشكل دفن جثمانها في مقبرة القرية مشكلة لأهلها الذين يرون في ذلك تدنيسا؛ لأن سلمى عملت في بيروت بائعة هوى، بعد أن فقدت عذريتها وهي لا تزال صبية في القرية. ويذكر أن العرض التقريري لشخصيتها أورد على لسان أهل القرية أثناء تحاورهم، أما التصويري الخاص بشخصيتها قبل أن تترك القرية فيرد ضمن ذكريات سليمان الشخصية الأبرز في المحكي.

ويبين الراوي الذي يحكي حكايته مع تعذيبه للكلاب وقت كان صغيرا مستخدما ضمير الغائب، السبب الذي من أجله اقتصر عرضه للشخصية على التقرير والتصوير مسهبا في الأخير إسهابا يخيل للقارئ أنه يرى مشهد تعذيب الكلب أمامه:

" **أما ذلك الصبي فكان لا يفهم، ربما كان لا يسمع أيضا. أما أنه لا يرحم فأمر لا يختلف فيه رجل اليوم وصبي الأمس**"([1])

واقتصر استخدام الأسلوب التصويري الاستبطاني على عرض الشخصيات الأساسية دون الثانوية، من مثل: شخصية الشيخ سليمان في المقبرة المدنسة، وخليل الصابر في الهاوية، وليلى في الرسائل المحروقة، والخورية في أحد الشعانين، وأسماء في حنون، وهيلانة في الأرملة. وقد أولي كشف الجانب الاستبطاني أهمية كبيرة، ذلك أن المحكي يرصد تفاعل الشخصيات مع حدث كان له أثر بارز في حياة الشخصيات، مما استدعى بدوره أن يكون كشف بواطن الشخصيات الأسلوب الأبرز في تقديمها بعيدا عن التقرير، الذي قد لا يمت بصلة إلى الحدث المذكور، وفيما يلي بيانه:

تبدأ حكاية الهاوية بتجمع الناس في بيت خليل الصابر إثر تلقيه أمرا من المصرف بإخلاء منزله والأرض، وتصوير انهيار خليل جراء الخبر، فتأتي الإضاءة على استبطان فكر خليل وحواره مع نفسه معللة تعلقه بالأرض التي تشكل محور حياته، ففيها دفن جده، ومات أبوه وهو يعمل فيها، وكانت وصيته لخليل ألا يلعن الأرض، وأن يحفظها. هذا، بالإضافة إلى أسباب أخرى كشفها المونولوج الداخلي، منها:

" **– كيف أعيش بعد أن يطردوني من هنا؟ شريكا عند الناس؟! أنا خليل صابر الذي يشتغل في بيتي أربعة شركاء. هل أكون مضطرا أن أحط عائلتي في مراح بعد بيتي؟ كيف تطاوعني يدي على حرث أرض غير أرضي؟ بأي عين أعرض نفسي على الملاّكين؟ أذهب إلى**

([1]) عوّاد، **الصّبيّ الأعرج**، حكاية شـــهوة الدّم، ص 147

مَنْ مِن أهالي سهامة؟ ألِى يوسف أسد وهو خصمي منذ اختلافنا على حدود أملاكنا؟ أم إلى طانيوس ماهر الذي لا يلبث الشريك عنده أكثر من موسم لبخله؟ ..." ([1])

أما أسماء زوجة حنا في حكاية حنون، فهي امرأة يرد في صفتها أنها " **متعبدة لمريم العذراء تصلي لها في كل صباح ومساء؛ وكانت صورتها المقدسة فوق مخدتها**"([2]). وإذ يطلب منها يوسف بيك أن تسلمه نفسها مقابل أرغفة تقي بها ابنها وزوجها من موت محتم، تقف أسماء بين ابنها فلذة كبدها، وإيمانها الذي تخشى به إتيان أية خطيئة. ويأتي استبطان شخصيتها بكشف المونولوج الداخلي، وتهيؤاتها دالا على هذا الصراع، مبينا أهم ملامح شخصيتها:

" **أنت لن تموت. أنت للحياة. ستحيا. أنت مصيب فيما قلت. لماذا ترفض أمك الخبز من يوسف بيك؟ لقد أخذ يوسف بيك البيت من أبيك وسيأخذ ما يريد من أمك. ولكن لن يأخذك الموت. انتظر ربع ساعة فقط! ... ما هذا الجسد الذي ستأكله الديدان فلتأكله ديدان وجه الأرض قبل أن تأكله ديدان بطنها! ... أمك تبذل ربع ساعة من حياتها ــ ربما أقل ! ــ تستطيع أن تنجيك بها من الموت وتنجي أباك أيضا.**"([3])

وفي موضع آخر، في بيان ما تخشاه من عقاب إلهي:

" **أما الله! ها! ها! ها! ــ غفرانك يا الله ــ أتراه يمسك دفتره في أعالي السماء يدون فيه ما يجري على الأرض؟ أيحصي خطوات أمك أيها الطفل؟ أيأخذ قلمه ويكتب أنها ذهبت إلى قصر الغني وأنه هش لها وبش ... أصحيح أنه يكتب اسم أسماء ثم يغلقه لكي يفتحه يوم النشر ويقول لها: إلى جهنم! ويرجمها بالحجر الأول؟ ...**" ([4])

واختصارا؛ فإن الأسلوب الاستبطاني يكشف ولع الخورية بالأطفال، وفعلها لأشياء لا تنسجم مع كونها زوجة الخوري، وكل ذلك أملا بأن ترزق طفلا في حكاية أحد الشعانين. كما ويكشف المونولوج الداخلي وخيالات الشخصية السر الكامن وراء إصرار سليمان على حرق المقبرة التي تحوي جسد سلمى، خشية أن تكشف قصته القديمة أنه السبب فيما حصل معها، في حكاية المقبرة المدنسة. أما هيلانة فيؤدي حوارها الداخلي إلى إزالة الدهشة لدى القارئ الضمني

([1]) عوّاد، **الصّبيّ الأعرج**، حكاية الهاوية، ص 80
([2]) المصدر نفسه، حكاية حـــنّون، ص 126
([3]) المصدر نفسه، الحكاية نفسها، الصفحة 127
([4]) المصدر نفسه، الحكاية نفسها، الصفحة نفسها

المتأتية من غياب تأثرها بموت زوجها كميل مع أنه رجل صالح لم يرفض لها طلبا في حياته، في حكاية الأرملة.

ويقتصر استخدام الأسلوب التصويري ــ في الغالب الأعم ــ على عرض الشخصيات الثانوية التي كان لها دور في تغيير مجرى أحداث الحكاية من مثل: الأب طانيوس في المقبرة المدنسة، وبسيم وسمير في الرسائل المحروقة، ويوسف بيك في حنون، وسعيد وكميل وماري في الأرملة. واختصارا فسأكتفي ببيان شخصية الأب طانيوس، وشخصية سعيد:

تظهر معلومة في ثنايا المحكي في حكاية المقبرة المدنسة تبين أن الأب طانيوس واحد من ثلاثة يعرفون سر سلمى، حيث اطّلع عليه عبر كرسي الاعتراف. وإذ يعترض سليمان على دفنها، يبين له الأب أن لا أحد دون خطيئة، ومع ذلك فإنه يخضع في اليوم التالي لسلطة سليمان ونفوذه، ويجعل من سلمى في موعظته خاطئة مصيرها النار لا محالة، جاعلا الناس يتقبلون أي شيء قد يحصل لجثمانها:

" وكان يطيع الشيخ سليمان طاعة عمياء. وكيف لا يطيعه وهو الذي عينه خوري الرعية وهو الذي يعزله متى شاء؟ ... رفع كمه، وبسط بطنه قدامه، ثم مشط لحيته ولفظ خطبة نعت فيها العاطلة ــ وكان يرفض أن يلفظ اسمها بشفتيه ــ بالجيفة المنتنة، وبالكلبة الميتة، مؤكدا أنها ذهبت إلى جهنم حيث البكاء وصرير الأسنان، تنهشها الأفاعي وتأكلها الديدان ...

وكانت قصة الإنجيل التي تلاها على المؤمنين قبل يوم قصة الزانية التي لاذت بالناصري من غضب اليهود طالبي رجمها، فقال لها ابن الله وكلمته: " من كان منكم بلا خطيئة فليرجمها بحجر".([1])

وكان الأمر بعد أن انتهى من حديثه:

" ولبط الكاهن الأرض بحذائه، وعاد إلى المذبح يكمل قداسته، بينما كان صدى حذائه يتردد في جوانب الكنيسة، وإشارات الصليب ترتسم على وجوه المصلين. إشارات صنعوها في وقت واحد، فامتدت أخيلتها على الجدران أشباحا كبيرة هائلة"([2])

([1]) عوّاد، **الصّبيّ الأعرج**، حكاية المقبرة المدنّســــة، ص 37
([2]) المصدر نفسه، الحكاية نفسها، الصفحة نفسها.

ويمثل سعيد في حكاية الأرملة السر الخفي وراء غياب تأثر هيلانة بموت زوجها كميل. ويظهر سعيد في المحكي ضمن الحكاية الاسترجاعية إثر ظهور رسالة له بين الرسائل التي كان يرسلها كميل إلى هيلانة. وسعيد حب هيلانة الأول، ذاك الشاب اللعوب الذي يتنقل من فتاة إلى أخرى، حتى انتهى به الأمر متخليا عن حب هيلانة، متخذا صديقتها حبيبته، جاعلا من هيلانة الوسيط بينهما.

" ذات يوم دعت صاحباتها إلى أكلة تبولة ... فاجتمع في باحة الدار تحت شجرات الليمون أكثر من عشرين شخصا بين ذكر وأنثى. وانفصلت الأخت عن أخيها والأخ عن أخته، وذهب كل رفيق يفتش عن رفيقة ينشل منها لقمة التبولة. إلا سعيد لم يختص واحدة من الفتيات دون أخرى، بل أخذ يتنقل بينهن، ينتشل من هذه لقمة ومن تلك برشاقة له، ويلتهم اللقمة التهاما حتى سال ذقنه بالزيت والبقدونس والبرغل" ([1])

وفي ختام المأدبة يصرح لهيلانة بإعجابه بصاحبتها ماري، طالبا منها أن ترتب لهما موعدا:

" وتم لسعيد وماري ما أحبا معا. واستجابت هيلانة لرغبة سعيد على الرغم من غيرتها، فجمعتهما بعد يومين عندها في بيتها ... وجلس الثلاثة على مقعد واحد، وانصرف سعيد بكليته إلى ماري وجعل يتدفق بالكلام، من أين يأتي بالكلام إذا جلس إلى أنثى؟ يطرق كل موضوع يخطر له، يضحك، يدمع، يثور، يقوم ويقعد، ويجذب السامعة جذبا فتنسى نفسها وما حولها..." ([2])

وقد تجيء الشخصية الثانوية لتظهر شيئا من أحداث القصة التي يبرز من حوارها الخارجي في المحكي مع شخصيات أخرى، من مثل شخصية حنة زوجة خليل الصابر في الهاوية؛ فمن خلال حوارها مع زوجها أمكن الوقوف على قصة رهن البيت والأرض بتفاصيلها، إضافة إلى أن مرضها أسهم في تأجيل موعد استلام المصرف للبيت والأرض مدة خمسة عشر يوما.

و يبقى الحفاظ على إعطاء الشخصيات الأساسية والثانوية أسماء تتميز بها قاسما مشتركا بين حكايات الصبي الأعرج وقميص الصوف، ولكن أسلوب عرض الشخصيات الأساسية في

([1]) عوّاد، **الصّبيّ الأعرج**، حكاية الأرمـــــلة، ص 136

([2]) المرجع السابق، الحكاية نفسها، الصفحة 137

الأخيرة يتخذ شكلا يكاد يكون مضطردا، يعتمد تصوير الشخصية في أفعالها أساسا في تقديمها، حيث يظهر التخفف من التقرير بارزا، وكذا الولوج إلى دواخل الشخصيات لاستبطان أفكارها ومشاعرها، خلا حكاية قميص الصوف التي تعتمد في عرض الشخصية على استبطان دواخلها إلى جانب تصوير أفعالها مع غلبة الأسلوب الاستبطاني.

وبيانا للسابق؛ فإن القارئ الضمني بالكاد يتبين مواضع جاهزة في المحكي ــ إن جازت التسمية ــ تمكنه من فهم الشخصية كالتصريح بطباعها، وإنما عليه متابعتها فيما يصدر عنها من أقوال وأفعال كي يتوصل إلى تلمس أبرز صفاتها، والخروج بصورة كلية تعتمد على فهمه وتحليله، لا على ما أخبر به المحكي وصرح به.

ولعل العرض التقريري، بمعناه الدقيق، لم يرد سوى في حكايتين: الرفيق كامل وتوها. وحري بالذكر، أنه لم يأت للتنويع في أساليب عرض الشخصية، بل ورد لغرض وظيفي بحت يتمثل في فهم التحول في الشخصية الحكائية، أو لتعليل سلوكها ومن ثم تمييز مقدار التحول البارز الذي ستؤول إليه في نهاية الحكاية، الأمر الذي سأعمد إلى بيانه لاحقا في دراسة الشخصيات النامية والمسطحة.

ونظرا لاتخاذ الأسلوب التصويري أساسا في تقديم الشخصيات وعرضها، فإنني سأكتفي بالوقوف على شخصية فرانسوا في ميثاق الموت، ودرويش الموالي في كاراخو.

تظهر شخصية فرانسوا ضمن حكاية استرجاعية يضطلع بحكيها راو في المستوى الميتا حكائي، ونظرا لكون الراوي شاهدا، فإنه يكتفي بأن يمهد للحديث عن فرانسوا بأنه كان رفيقه في الحرب، مازجا بين ملامحه الخارجية والداخلية بقليل من الوصف:

" **لست أدري أي كآبة حلوة كانت تقطر من عينيه الزرقاوين، وأي طيبة قلب ترف بجناحيها الأبيضين على شاربيه، وأي شيء في صوته الحارّ يدعوك فتنجذب إليه، وتحس أنه أخذك بخيط من قلبك إلى حيث يريد**" ([1])

إلا أن الأوصاف الداخلية السابقة الممتزجة بالوصف الخارجي تخص ملاحظات الراوي، فلا يتبين منها القارئ الضمني في المحكي سوى الكآبة، وكره فرانسوا للحرب فيما يجعل التشاؤم أبرز صفة تتميز بها شخصية فرانسوا؛ إذ تظل ملازمة له. ونظرا لطول المساحة اللغوية السردية للحكاية، فإنني سأتخير بعض الأقوال والمواقف التي تصور شخصيته.

([1]) عوّاد، **قميص الصّوف**، حكاية ميثاق الموت، ص 97

تظهر صفة التشاؤم أول ما تظهر لحظة وصول الجنود ليلا، مشيا على الأقدام، إلى مكان نصبت لهم فيه خيام وحفرت خنادق، حتى إذا جلسوا لتناول وجبة العشاء، بادر فرانسوا، موجها الكلام إلى زميله:

" **ــ من يضمن لنا أن هذه اللقمة تصل إلى فمنا ولا تسبقها إليه قنبلة؟** " ([1])

ومن ثم، فإنه يربط نجاته من الحرب بإصابته حقيبته الموضوعة على بعد مئتي متر مع حقائب الجنود الآخرين:

" **ــ سأضرب بيدي، فإن أصبت حقيبتي كان ذلك دليلا على أني سأعود من الحرب سالما، وإلا فموتا أموت بعيدا عن زوجتي وأولادي وبيتي ووطني**" ([2])

وعندما لم يصب حقيبته تحولت فكرة الموت إلى هاجس يلازمه، حتى مع إعلان انتهاء الحرب، ومشيهم على الأقدام أسبوعين كاملين أملا في الوصول إلى وجهة ينصبون فيها خيامهم، انتظارا لسيارات تقلهم إلى ديارهم، فإنه يرى في منامه كابوسا مروعا يفضي بأنه سيموت. ولما تأخرت السيارات عن المجيء أياما، ثار فرانسوا في وجه الضابط رافضا أن يؤدي التمارين الموكلة إليهم مادامت الحرب قد انتهت:

" **فاستشاط الضابط غضبا ودمدم بعقوبة لفرانسوا لم نستطع أن نعرف ما هي، وأمره برفع البندقية . فقذفه فرانسوا بابتسامة احتقار، ثم لمعت عيناه فأمسك بندقيته ودار حواليه فتناول حجرا وانحنى يدقها به دقا عنيفا، مكشرا عن أسنانه كالحيوان الهائج. فلم يطق الضابط صبرا فهجم عليه يشده إلى جانب، فلم يكن من فرانسوا إلا أن رفسه بحذائه الضخم، فجاءت في الهواء ...**" ([3])

وتمضي الحكاية ناقلة أفعال وأقوال فرانسوا حول تشاؤمه من الموت، انتهاء بسقوطه على باب بيته ميتا لا من إصابة حرب، وإنما بداء التوجس والتشاؤم.

وتظهر شخصية درويش الموالي، المهاجر العائد إلى دياره، في حكاية كراخو، رجلا ناكرا بلاده وأصله، ملونا لسانه وهيئته الخارجية كأنه غربي في منشئه، هازئا من أحوال قريته،

([1]) عوّاد، **قميص الصّوف**، حكاية ميثاق الموت، ص 104

([2]) المصدر نفسه، الحكاية نفسها، الصفحة نفسها.

([3]) المصدر نفسه، الحكاية نفسها، الصفحة 105

وأهلها، مستخفا بعقولهم. ويستخدم درويش في المحكي كلمة كاراخو ليعبر عن استيائه وضيقه بكل ما في القرية:

" **وفي اليوم التالي خرج العائد وأخته يردان الزيارات. وكان درويش يتنقل من بيت إلى بيت ببرنيطة ذات رفارف عريضة، وبمظلة يعلقها في ذراعه، أو ينكت بها الأرض وهو يمشي.**" ([1])

ويغلب على الحكاية في بنيتها تعدد المقاطع المشهدية، مما يجعل أقوال درويش الدال الأبرز على شخصيته، إضافة إلى بعض الصور السردية التي رصدت أفعاله. ومنه ما قاله مستنكرا انتشار أكوام النفايات في القرية، مقارنا بينها وبين كولومبيا:

" **أما هنا فالأوساخ تأكلكم وأنتم ساكتون تكتفون الأيدي! الرائحة على طول الطريق قتلتني في بيروت. والحالة في كبابه ألعن ... كاراخو! ...**

اصبروا علي. سأنزل عند الحاكم. من هو الحاكم في بلادكم؟ سأنزل عنده وأقول له: هذا لا يجوز سنيور، الأمراض تنتشر من الزبالة!" ([2])

ومع أن درويش يستمر " **في الكلام على عظمة أميركا وأبنيتها وأهلها وقوانينها وكل من فيها وما فيها مستخفا بوطنه** "([3])، مستظهرا به، إلا أنه في الحقيقة لا يملك سوى المظهر الإفرنجي، انكشف ذلك لأهل القرية لحظة تخلفه عن دفع أجور العمال الذين شرعوا يبنون بيتاً له.

ومع علم درويش أن أمره بات مكشوفا؛ فإنه يظل محافظا على كبريائه، مدعيا أن أجور العمال لا تساوي شيئا مقارنة بما يملكه، كما أنه يتخذ من الكلام عن أميركا وحرياتها وسيلة يتهرب بها من الحديث عن تخلفه في الدفع لحظة لجوء الناس إلى شيخ كبابه والخوري ليتوسطا بينهم وبين درويش:

" **ــ أصحيح ما أخبروني عنك يا محترم؟ كاراخو! نحن في عصر الحرية. كيف رفضت أن تزوج رشيد البداد من زهور تميم؟ أبوها غير راض؟ يرضى بعدئذ على مهله! السينيوريتا، كاراخوا، أعني البنت لها حريتها عندنا في كولومبيا مثل الشاب.**

فتبادل الشيخ والخوري نظرة، وقال الشيخ مقاطعا:

([1]) عوّاد، **قميص الصّوف**، حكاية كاراخو، ص 86

([2]) المصدر نفسه، الحكاية نفسها، الصفحة 87

([3]) المصدر نفسه، الحكاية نفسها، الصفحة نفسها

ـــ ولكن هذا حديث آخر، يا خواجه درويش، ولكن هذا حديث آخر نخن جئنا...

ـــ كاراخو! هذا ظلم. تستطيع زهور أن تقيم الدعوى عليك، يا محترم، وعلى أبيهاّ! عندنا في كولومبيا ..." ([1])

وتظل أقوال درويش والصور السردية المصورة أفعاله تتوالى على طول الخط السردي للمحكي. ومما يجدر ذكره، أن تكرارها لم يكن يكشف جوانب جديدة في شخصيته، بقدر ما كانت توثق شخصيته التي اتضحت منذ بداية المحكي تقريبا.

وإن كان التخفف من التقرير والاستبطان واعتماد التصوير أساسا في عرض الشخصيات الأساسية، فإن أقوال الشخصيات ومتابعتها ــ فيما يعد جزءا من الأسلوب التصويري ــ هو ما لجأ إليه الراوي حصرا في عرض الشخصيات الثانوية في قميص الصوف. ومما يلحظ على توظيف الشخصيات الثانوية، أنها كانت تظهر في بعض الحكايات تابعة للحدث في سيرورته، بأدوار بسيطة، من مثل شخصية "الداية فريدة" في حكاية توها، التي كان لنصائحها أثر في إعطاء ساره القوة في مواجهة زوجها سليمان:

" **فتهيأت النساء لتعزيتها، ولكن القابلة لم تدع إحداهن تسبقها فصاحت بالأم:**

ـــ اسكتي! بس! بلهاء أنت من جد. ضعيها في عينيه وقولي له: هذه بنتك! وليتجرأ أن يمسها أو يمسك!

واكتسى وجه فريدة الهيبة التي تألفها القابلات فجعلت تهز برأسها وتقول:

ـــ امسحي دموعك، لا أريد أن أراك تبكين بعد الآن، لا أسمح لك بالبكاء! خذي بنتك وأرضعيها ونامي واستريحي. أفهمت؟"([2])

ويظهر أثر هذا الكلام، عندما يبدأ سليمان بالصراخ على زوجته آمرا إياها أن تسكت الطفلة:

" **فتذكرت ساره كلام القابلة فتشجعت وأجابت ببرودة:**

ـــ يجب أن تتعود. أتظن الصبي لا يصرخ مثل البنت؟ هي بنتي كما هي بنتك. ناولني المصاصة... فتــّش. حرك يديك. انظرها تحت السرير" ([3])

([1]) عوّاد، **قميص الصّوف**، حكاية كاراخو، ص 91+92
([2]) المصدر نفسه، حكاية توهـــــــا، ص 43+44
([3]) المصدر نفسه، الحكاية نفسها، الصفحة 47

ثم تغيب شخصية فريدة عن المحكي، لتظهر بعد وفاة الطفلة، معزية ساره مخبرة إياها تخفيفا لمصابها أن الفتاة ولدت ضعيفة ممصوصة، مما يجعل سليمان يظن أن ابنته ماتت جراء ضعفها لا من خنقه لها فيرتاح قليلا،حتى إذا انفردت به فريدة قالت:

" **صدقت أنها كانت مريضة؟ البنت كانت مثل الحصان! أنا أراهن بمليون ليرة على قرش مقدوح أن أمها فطستها في الليل! تكون قد أعطتها ثديها ونعست فنامت فوقها ...**" ([1])

وتتابع فريدة، ليعود سليمان إلى حالته الأولى بعد انصرافها.

وتعد شخصية صائغ الذهب في حكاية الرفيق كامل من الشخصيات الثانوية التي كان لها دور في تطور الحدث. ولتطور الحدث أثر على ما آلت إليه الأمور مع كامل الشخصية الأساسية للحكاية؛ إذ تظهر شخصية الصائغ في خضم حاجة كامل إلى النقود، وبحثه عن صائغ يبتاع منه سوار زوجته دون أن يبخسه حقه، فيستغل الصائغ هيئة كامل المزرية، ويغشه في ثمن الشراء، فيضطر كامل أن يعود إليه في يوم تال محاولا استعادة السوار:

" **لقد خدعتني يا هذا! أعد إلي السوار، أو أعطني أيضا مثل ما أعطيتني أولا: ليرتين ونصفا. بخمس ليرات من الورق تكون قد اشتريت سوارا دفعت ثمنه أنا أربع ليرات عثمانية. هات المبلغ أو السوار**" ([2])

ومن ثم، فإن شخصية الصائغ تتشكل من أقواله ووصف أفعاله؛ رجلا محتالا، كذابا، بخيلا، تتجلى الصفة الأخيرة من وصف تصرفه بعد رمي كامل نصف الليرة التي أعطاها إياه صدقة بدلا من أن ينصفه في حق السوار:

" **ومشى ... فحمل الصائغ نفسه إلى الشارع ووضع نظارته وانحنى يبحث عن نصف الليرة بعينيه وبأنفه حتى وجدها فنفض عنها ترابا ظن أنه عالق بها وأعادها إلى محفظته. ثم التفت إلى حيث ذهب كامل، وضحك ضحكة عالية يسخر منه بها، أو يهنئ نفسه بالمال الذي عاد إليه**" ([3])

فما كان من كامل إلا أن عاد إليه في اليوم التالي آملا أن يستعيد الصدقة، ليكتشف أن الصائغ لم يبع السوار، فترتد الكرامة في نفس كامل عالية، فيقرر أن يأخذ السوار عنوة، منتهزا

([1]) عوّاد، **قميص الصّوف**، حكاية توهـــــا، ص 54
([2]) المصدر نفسه، حكاية الرفيق كامل، ص 77
([3]) المصدر نفسه، الحكاية نفسها، الصفحة 78

انشغال الصائغ مع سيدتين يعرض لهما بضاعته. إلا أن الأمر لا يتم لكامل فما إن وصل أول السوق حتى أمسكته الشرطة.

وعليه، فإن وجود الصائغ أفضى إلى تطور في الحدث انعكس على الشخصية الأساسية، ليتضح سوء ما آلت إليه الأمور مع رجل ترك حياته الهانئة، وتحول إلى الفكر الشيوعي:

" **أهذا أنت البلشفيكي؟ بلشفيكي وسارق أيضا! وضرب بيده إلى جيبه فانتزع السوار ثم ساقه إلى المخفر حيث لقي من الشرطة الآخرين لكما ورفسا كثيرين قبل أن يغلقوا عليه باب النظارة وهو لا ينبس ببنت شفة**" ([1])

والشأن نفسه في الشخصيات الثانوية الواردة في الحكايات الأخرى. مع ملاحظة ضآلة الدور والحضور اللذين تمتعت بهما بعضها؛ إذ كان الارتكاز الأكبر في حكايات قميص الصوف على بناء الشخصيات الأساسية، ومتابعتها في تطور الحدث.

وثمة تنوع واضح في حكايات المجموعة الثالثة العذارى حيث نجد بعضها يرتكز على الفكرة واختيار الحدث المناسب لها، ونجد أخرى تعنى بتصوير حادثة ما، وأخرى تعنى بالإضاءة على فرادة أمكنة أو شخصيات معينة. ومن ثم، فإن الاهتمام بالشخصية، وطريقة عرضها في المحكي كان يتفاوت تبعا لذلك:

تظهر العناية بالفكرة، واختيار شخصيات تمثلها عبر حدث متطور أو حادثة ما، في الحكايات: القرينة، والمعلم، وقبر أم، والكمبيالة الأولى، والحياة، والأربعون. ومن ثم، فلم تعط الشخصيات الأساسية التي تمثلها أسماء تتعرف بها، ولا ظهر وصف يبرز هيئتها وملامحها الخارجية، إضافة إلى غياب العروض التقريرية التي من شأنها أن تقدم معلومات تعريفية عن الشخصية. يتساوى في ذلك الحكايات التي يضطلع بحكيها راو خارجي متباين الحكاية، أو داخلي. وعليه، فقد عرضت الشخصيات، نظرا لموقعها الممثل للفكرة في المحكي ، بالأسلوب التصويري، وشيء من الاستبطاني.

تعد حكاية القرينة، والمعلم من الحكايات التي عرضت فكرة من خلال حدث متطور، يحكيه راو داخلي؛ ففي الأولى، تعرض فكرة إيمان بعض الأشخاص بوجود القرينة وعدم تمكنهم من التخلص منها حتى وإن تقدموا في العلم درجات، من خلال شخصية طبيب يستذكر خوفه وارتباطه بالقرينة، مستعرضا أبرز المواقف من حياته مذ كان صبيا إلى أن أصبح طبيبا،

([1]) عوّاد، **قميص الصّوف**، حكاية الرفيق كامل، ص 82

مراوحا بين ضميري أنا و هو، حيث يعبر بالضمير الثاني عن ظهور القرينة في حياته وهو لا يزال صبيا صغيرا:

" **لست أذكر المرة الأولى التي تعرفت فيها إلى قرينتي. لكن الصبي كان يحس إحساسا أشبه ما يكون باليقين أنها ولدت معه ولم تفارقه قط.**"([1]).

ويؤدي التصوير الدقيق للشخصية في المواقف المسترجعة التي تخيلت فيها وجود القرينة إلى تأكيد أن الحكاية تعالج فكرة، أكثر من كونها إضاءة على نموذج شخصية ما. وتجنبا للإطالة، فإنني سأعمد إلى ذكر موقفين، أحدهما يرتكز على التصوير، والآخر على استبطان وعي الشخصية:

" **ورآها مرة أخرى تمشي في قفر لا يقاس له طول ولا عرض، مربوطة بحبل إلى وسطها، وتشير إليه بيسارها أن يتبعها، وهي لا تنظر إليه أو تفوه. وهو يتبعها على كره منه كالمسحور، موقعا خطاه على خطاها في رقصة غريبة. وكلما دارت السلة في الهواء دورة تناثر منها التفاح، فإذا انحنى ليلتقط منه حبة استحالت الحبات في كفه جمرات لاهبات. ثم جعلت تسرع مهرولة وهي تلوح له بيسراها أن أسرع! والسلة تقذف التفاح الجمر، حتى أعياه الركض. ولكنه ظل يركض وكأن قدميه مشدودتان إلى قدميها بخيط غير منظور. ولم يستفق إلا على صراخ إخوته يدعس عليهم في نومهم واثبا في الغرفة كالمجنون**"([2])

ويستمر الراوي ضمن مساحة لغوية معينة من المحكي باستعراض مواقف من حياته صبيا تعكس خوفه وتصوره للقرينة أينما ذهب. وينتقل فيما بعد إلى دخوله كلية الطب، لتعاوده فكرة القرينة من خلال وفاة طفل دونما سبب. وكانت قد شدت بينهما أواصر الصداقة. إذ تخبره العجوز التي استأجر غرفة في بيتها أن الطفل خنقته قرينته. ثم ينقلنا الراوي إلى مرحلة أخرى من حياته:

" **مضت سنون انتقلت خلالها من بيروت إلى باريس فأكملت دروسي في الطب وتخصصت في معالجة الأطفال، ثم عدت إلى وطني فأنشأت عيادة متواضعة وأخذت أزاول**

([1]) عوّاد، **العذارى**، حكاية القرينـــــة، ص 21

([2]) المصدر نفسه، الحكاية نفسها، الصفحة 22

حرفتي مجتهدا في محاربة الخرافات التي تؤمن بها الأمهات، ومحاولا أن أفسح مجالا للعلم بين مختلف التعاويذ التي يلجأن إليها" ([1])

ومع ذلك، يطلعنا الراوي بعد تعرضه لموقف جمعه مع المرأة التي كان قد استأجر غرفة في بيتها، محاولا أن يخلص طفلا كاد يموت بين يديها، معتقدة أنها تخلصه من قرينته، بأنه هو أيضا بعد مرور خمس عشرة سنة من تطبيبه للأطفال، ومحاربته للخرافات، لا يزال يؤمن بالقرينة تملأ عليه حياته، ونظرا لطول المونولوج الداخلي المستحضر فإنني أقتبس جزءا منه:

" **أجل، لأن قريني لم تفارقني قط. ولم تزل إلى اليوم ترافقني في حلي وترحالي ... أخلص الناس من أوهام قرائنهم. وأعجز عن خلاص نفسي من حقيقة قرينتي. لأنها حقيقة صارخة هذه، أشد ما يغيظني منها هزؤها الدائم بي وقهقهتها التي تملأ أضلاعي في النهار وتقض مضجعي في الليل، فأنتفض مذعورا كالطفل، وأجمد مشدوها كالقصبة الفارغة**"([2])

والحال نفسه في حكاية المعلم التي تطرح فكرة إقبال الطلبة في الماضي على التعليم مع صعوبة الظروف المحيطة به، مقارنة بما آلت إليه الأمور في الحاضر، من خلال حكاية رجل يحكي حكايته لابنه مستخدما ضمير الغائب، فتبدو الحكاية كأنها حكاية شخص آخر معتمدا التصوير، واستبطان دواخل الشخصية ، يذكر فيها كيف فقد صبي عينه من ضربة تلقاها من معلمه، إثر نشره لإشاعة تغيبه عن المدرسة، تهربا من تسميع أمثولة صعبة:

" **انتهت الحكاية يا بني. قصصتها عليك لا لأجيبك على سؤالك الأخرس فقط، بل لأهون عليك ما قد تلاقيه في طلبك العلم، ولأفتح عينيك على ما أنت فيه من نعمة في البيت، والمدرسة، والعصر، إذ تقابل بينك اليوم وبين ذلك الصبي بالأمس. هل أنا في حاجة أن أقول لك من هو؟**"([3])

ويأتي التصريح بالغرض من الحكاية مؤكدا إضاءتها على الفكرة من خلال الشخصية.

ولعل حكاية الحياة التي ينقلها راو شاهد أوضح مثال على غياب العناية بالشخصيات لحساب الفكرة؛ إذ إنها تخلو من وجود أي شخصية رئيسة، وإنما ترصد الحياة من تصوير سلوك شخصيات ترقب موت أحدهم، دون إعطاء أي منها اسما، أو عرضا، أو بيانا لهيئته الخارجية، مع ملاحظة أن تصوير الشخصيات كان يشملهم مجتمعين سواء أكان ذلك في رصد

([1]) عوّاد، **العذارى**، حكاية القرينـــة، ص 26

([2]) المصدر نفسه، الحكاية نفسها، الصفحة 30

([3]) المصدر نفسه، حكاية المعـلم، ص 43

أفعالهم أم أقوالهم، حتى ليمكن القول بتوقف الحدث أمام تصوير الشخصيات تأكيدا للفكرة التي صدر بها الراوي الشاهد حكيه:

" **وقفت أمس أمام الموت وتفرست في وجهه على وجه محتضر، فلم يهلني الموت ولا الميت بقدر ما هالتني حياة الأحياء من حوله**"([1])

وفي تصوير سلوك أولئك الأحياء الذين يحكي عنهم يرد:

" **القسم الأكبر من الأهل مشغول بترتيب أوراق النعي. وفي الغرفة المجاورة جدال على الإرث، وحركة مريبة. إنهم يتقاسمون الأمتعة ويتنازعون الفرش والسجاد والأواني إلخ. والميت تعود إليه الحياة فجأة فيفتح عينيه ويئن أنة عالية... إنهم يعودون إليه، ينحنون فوقه مظلة من رؤوس، يفتحون عيونا ملأى بالبلاهة، وأفواها تريد أن تلتوي باللـّوعة ...**" ([2])

ومن أقوالهم الدالة على انصرافهم إلى الحياة بعيدا عن المحتضر:

" **تركوه وقاموا إلى شرب القهوة.**

ـ أنا لا أحب السكّر الكثير في القهوة.

ـ كان عندنا الليلة البارحة ضيوف، وكان البعض منهم يفضل المرة والآخر الحلوة، فحارت بنتي في الأمر.

ـ ما أشنع هذا الطقس! إن شاء الله يهدأ المطر غدا.

ـ المثل يقول: شباط لو شبط ولو لبط رائحة الصيف فيه.

ـ هس! هس!

يكون الرجل قد أرسل غرغرة، فيعود الجميع من القهوة والطقس وتنحني الرؤوس مرة أخرى فوق السرير.

ـ مسكين! مسكين!

ـ خله يتخلص من عذابه" ([3])

ويظل الاهتمام بالفكرة أو تصوير مكان لفرادته غالبا على الاهتمام بالشخصيات وعرضها في حكايات العذارى القصيرة جدا التي يحكيها راو شاهد، ويبلغ عددها ثلاث عشرة حكاية. وفيما يلي بيانه:

([1]) عوّاد، **العذارى**، حكاية الحياة، ص 79

([2]) المصدر نفسه، الحكاية نفسها، الصفحة 79+80

([3]) المصدر نفسه، الحكاية نفسها، الصفحة 80+81

تظهر الشخصيات ممثلة للفكرة في كل من: الآباء والبنون، وحنا الدرج، وحكاية أم وغيرها. وعليه؛ فقد تذكر الشخصية ويقدم لها عرض موجز لجعلها تنطق بالفكرة ، من مثل شخصية أم مخول التي تستمر في بيع اللبن مع أن أحد أبنائها مقاول والآخر موظف، وابنتها صاحبة بيت، وبإمكان أي واحد منهم أن يكفيها مشقة التجوال لبيع اللبن، فيكاشفها الراوي الشاهد بما يجول في خاطره، فترد: " **يا ابني، حاجتهم لنا عز، وحاجتنا لهم ذل. سأبيع لبنا إلى أن أموت**"([1])، مما يجعل جملتها هذه تلخيص المراد من الحكاية.

أما في حكاية حنا الدرج؛ التي تلخص حكاية طفل في دار من دور اللقطاء، فلا يقف القارئ الضمني على وصف يشف عن الملامح الخارجية له، أو أقوال من شأنها أن تبرز شخصيته أو أي أفعال، ذلك أن الطفل المسمى حنا لم يظهر إلا من خلال شخصية الناظر الذي يوجز للراوي حكاية حنا شارحا من أين جاء اسمه الغريب:

" **فأخبرني أنهم التقطوه – إذ التقطوه قبل عشر سنين – في عيد القديس يوحنا، فسموه حنا. وأنهم وجدوه – إذ وجدوه – ملقى على درج قصر العدل، فرأوا من العدل أن ينسبوه إليه**"([2])

ويأتي التصريح بالفكرة من الحكاية على لسان الراوي الذي لا يجد ضيرا في هذا الاسم:

" **في دنيانا، وكل دنيا، أسماء عائلات ضخمة ... حنا الدرج؟ وأي بأس في هذا الاسم؟ أليس خيرا لك، يا حنا، أن تصعد هذا الدرج وتظل صاعدا إلى حيث تريد لك صحتك الممتازة، وجمالك الرائع، وذكاؤك الوقاد، من أن تركب ظهر اسم لا تعرف إلى أين يحملك؟**" ([3])

أما في الحكايات التي ترتكز على الإضاءة على فرادة الأمكنة وتصويرها، فإن الشخصيات تتلاشى ــ إن صح التعبير ــ ولا يبقى إلا أسماؤها إن ذكرت، أو يؤتى بها لتحمل كلاما توضيحيا. مثل: حلم مهاجر، والشاب السهران، وأبو ملحم. ومما يلحظ أن عناوين الحكايات المذكورة تدل على الشخصيات توهما، في حين أنها تضيء على الأمكنة التي تسكنها الشخصيات. أبين على سبيل المثال لا الحصر حكاية (أبو ملحم):

([1]) عوّاد، **العذارى**، حكاية الآباء والبنون، ص 93

([2]) المصدر نفسه، حكاية حنّــا الدرج، ص 96

([3]) المصدر نفسه، الحكاية نفسها، الصفحة نفسها.

لا يظهر أبو ملحم في الحكاية المسماة باسمه، لا بتوضيح من الراوي، ولا بأقوال أو أفعال تصدر عنه. وتمضي الحكاية من أولها إلى آخرها واصفة بيت أبي ملحم ابتداء بتحديد موقعه، وتصويره من الخارج تصويرا طبوغرافيا، ليشمل التصوير أجزاء البيت ومحتوياته، حيث يبدي الراوي إعجابه به، موضحا أن الزائر لا يمل الجلوس فيه. وبين هذا كله لا يظهر أبو ملحم إلا من خلال جملة مستحضرة يطلب فيها من أم ملحم أن تعجل بالقهوة، بعد أن يكون الراوي الشاهد قد فرغ من الوصف:

" **ويكون أبو ملحم قد أشعل لنا السيكارة الأولى ثم الثانية، وعيل صبره فيصيح: " يا أم ملحم، وين صرت بهالقهوة!**" "([1]).

والشأن نفسه في الشاب السهران، فما الشاب السهران إلا نبتة كبيرة، جاء وصفها ضمن وصف الراوي الشاهد لبيت قديم يملكه جد صديقه المعلم إلياس. وتظهر في الحكاية القصيرة شخصية فتاة ــ لا يذكر اسمها ــ هي قريبة المعلم، لتفسر سبب تسمية النبتة بهذا الاسم:

" **هذه زهرة قديمة عندنا من أيام جدي. تطبق أجفانها طول النهار وتنام. ولكن ما تكاد الشمس تغيب حتى تتفتح وتبقى سهرانة حتى الصباح. ولذلك سموها الشاب السهران**"([2]).

وكذا في شخصية المعلم إلياس، التي لم يظهر منها سوى أنه دعا الراوي الشاهد لزيارة منزله الجديد، وإذ يعجب صديقه بالمنزل القديم ، يبادر المعلم فيقول:

" **هذا بيت جدي. أحببت أن أحافظ عليه كما هو.**"([3])

وعدا ذلك، فالحكاية تحفل بوصف البيت القديم، ونبتة الشاب السهران على عتبته، وإبداء رأي الراوي الشاهد فيهما، دون أية عناية بالشخصيات.

وثمة حكايات قصيرة عنيت بالإضاءة على نماذج معينة من الشخصيات التي قد يصادفها المرء في المجتمع. مثل حكاية بائع العلكة، وقرد ابن حرام. لذا ُقدِّم وصف لهيئتها الخارجية، وجعلت أقوالها دالةً على شخصيتها، ولكنها تركت دون أسماء لكونها نماذج لأي شخصية تشابهها في الصفات؛ فالصبي في بائع العلكة نموذج لكل صبي يتصف بالكرامة اضطرته الظروف أن يعمل بائعا متجولا بهيئة مزرية، لذا بدأ الراوي بوصف الصبي وصفا بعيدا عن الفكرة التي أوصلها:

([1]) عوّاد، **العذارى**، حكاية أبو ملحم، ص 100

([2]) المصدر نفسه، حكاية الشاب السهران، ص 95

([3]) المصدر نفسه، الحكاية نفسها، الصفحة نفسها.

" هو واحد من عشرات. حافي القدمين، مبعثر الشعر، في السابعة أو الثامنة من العمر، يحمل علبة ويقفز من رصيف إلى رصيف مستوقفا المارة، مناديا على بضاعته بصوت أشبه بصوت الفرخ وهو يتعلم الصياح"([1])

ومن ثم فإنه يصور أسلوبه في البيع على نحو مؤكد للوصف السابق:

" وقد لا يتورع عن دفع العلكة في أنفك:

ــ بخمسة قروش!

ويحدق إليك مكورا شفتيه باستخفاف لا تدري أهو بك أم بهذه الدنيا كلها بما فيها من أمثالك ومن القروش.

لقيته فعرض علي علكته، فرفضت. فألح وتبعني يحك بي. ثم رفع إلي عينيه متحديا وقال: اشتر مني" ([2])

مما جعل الشخصية / الراوي الشاهد يمد إليه بالخمسة قروش رافضا العلكة ظنا منه أن الصبي شحاذ. ولكن شخصية الصبي تظهر بخلاف هيئته، عزيز النفس، يلحق الرجل داسا العلكة في يده قائلا:

" **ــ من فضلك، يا أفندي، أنا بائع علكة لا شحاذ! خذ علكتك**"([3])

ويظهر من شخصية بائع العلكة إنها بنيت من تضافر تصوير الشخصية في ملامحها الخارجية وأفعالها، انتهاء بأقوالها. والحال نفسه في حكاية قرد ابن حرام.

وانتهاء بعرض وتصوير شخصيات حكايات المجموعة الأخيرة مطار الصقيع، فإنه يجدر التفريق بين الشخصيات التي وردت ضمن الحكايات الرمزية، والأخرى التي جاءت ضمن حكايات واقعية، ذلك أن مجموعة (مطار الصقيع) تختلف في بنيتها عن سابقاتها من المجموعات القصصية حيث تمّ اعتماد الرمز أساسا في بعض حكاياتها.

في حكاية مارا والملك، تظهر شخصية الملك ياروت رمزا للظلم. ومارا رمزا للثورة على الظلم؛ لذا فقد كان التركيز على الحدث في سيرورته ومتابعة سلوك الملك ياروت ومارا خلاله. ونتيجة لذلك فقد جعل الأسلوب التصويري لأفعال الشخصيتين هو الأبرز في عرضها،

([1]) عوّاد، **العذارى**، حكاية بائع العلكة، ص 99

([2]) المصدر نفسه، الحكاية نفسها، الصفحة نفسها.

([3]) المصدر نفسه، الحكاية نفسها، الصفحة نفسها.

إن تجاوزنا المعلومات التي جاءت جزءا من السرد عن الملك ياروت وصدرت بها الحكاية، مع ملاحظة أنها لا تعد ضمن الأسلوب التقريري؛ لأنها ليست خالصة في الحديث عنه وحده:

" **كان في الزمان ملك اسمه ياروت. وكان ياروت ملكا عظيما، ولكنه كان يشكو مرض الملوك: الضجر.**

وكان قصره على ضفة نهر يفصل المملكة إلى مدينتين: مدينة الأسياد الذين هو رأسهم، ومدينة العبيد.

وكان يعيش في قصره، مديرا وجهه صوب الأسياد، كما عاش آباؤه وأجداده، لم ينتقل أحد منهم يوما إلى الضفة الأخرى، ولا وقعت عين لهم على عبد"([1]).

وخلا التقديم السابق، فإن الحكاية تتابع الملك ياروت من لحظة اتخاذه قرارا يفضي بأن يقطع إلى الضفة الأخرى من النهر حيث مدينة العبيد، إذ يلتقي بمارا ويصحبها معه بعد أن رآها وحبيبها يتراشقان بالطين فرحين، وصوت ضحكهما يملأ المكان، ظنا منه أن مارا ستكون علاجه من الضجر، فإذا بها تقابله بالرفض. وتمضي الحكاية مصورة سلوك ياروت بين ضيقه من رفض مارا له، ومحاولاته المتكررة في كسب قلبها. ومنه:

" **وطلع الصباح أخيرا. ولكن على غير ما حدثت به الظنون.**

فما لياروت لم يجلس على عرشه، ولم يستقبل أحدا من رجاله؟ صامت، مقطب، يرفس الطعام، يرمي الكأس بوجه من يقدم إليه شرابا، يروح ويجيء كالنمر في قفص. حتى حير القصر ومن فيه"([2])

ويتابع السرد بتوال واضح تصوير حال ياروت، ضمن التلخيص الزمني:

" **على أنهم استفاقوا في اليوم الثاني على ما لم يعهدوه من الملك. رمى أوراق الدولة من النافذة عندما حملها إليه رئيس وزرائه.**

وفي اليوم الثالث رمى رئيس الوزراء! وفي اليوم الرابع حاول أن يرمي نفسه لولا أن بادر رئيس الخصيان فأمسك بتلابيبه ..." ([3])

أما مارا، التي يبدو أن اختيار اسمها لم يكن عشوائيا، حيث يعني: "**الفتاة الصعبة، المرة**"، فلم تظهر في المحكي بأقوال كثيرة أو وصف يبين هيئتها الخارجية بدقة أو تصوير سردي

([1]) عوّاد، **مطار الصّقيع**، حكاية مارا والملك، ص 23

([2]) المصدر نفسه، الحكاية نفسها، الصفحة 26

([3]) المصدر نفسه، الحكاية نفسها، الصفحة 26+27

متكرر كما في شخصية الملك ياروت، إذ ترفضه بصمتها أو من خلال جمل قصيرة تؤكد فيها رفضها له، ولماله، وجاهه، وسلطته:

" **وفي كل يوم كان الملك يجثو أمام مارا ويسألها ماذا تريد:**

ـــ مال الدنيا؟

ـــ كنوز الأرض؟

ـــ والعرش والتاج؟

ولكنها كانت تجيبه:

ـــ لا أريد مال الدنيا. لا أريد كنوز الأرض. لا أريد العرش والتاج.

مئة يوم بلياليها وهي لا تقول ما تريد. حتى جن الملك وضجت المملكة"([1])

وتغيب شخصية مارا عن المحكي، بعد خروجها من الحبس الذي استغرق مئة يوم بلياليها، جاعلة من صنع حمام لها يطفح بدموع الباكين شرطا لقبول الملك، ليصبح الحدث ومتابعته في سيرورته وصيرورته هو مرتكز الحكاية حيث يستغرق الجزء الأكبر من الشريط اللغوي السردي؛ ذلك أنه يفضي إلى نشوب ثورة عامة تشمل العبيد وصولا إلى ضفة الأسياد حيث يحرق قصر الملك، لتعاود شخصية مارا الظهور لتعكس نشوة انتصارها على الملك الذي يرمز إلى الظلم:

" **منتصبة تمشي على الجسر المسحور، قدماها تغوصان في رمال النهر وعيناها معلقتان بنيران القصر. تلهب النيران عينيها. تهرب الرمال تحت قدميها. هي ماضية. ماضية. ماضية. حتى غرقت في الشعاع**"([2])

وتأتي شخصية الملك في حكاية المشنقة والعصافير ناطقة بالرمز، لا ممثلة له، فحدائق التوبة وتقليد صوت العصافير ترمز إلى غياب العقاب، والمشنقة إلى وجوده، لذا فلا تظهر شخصيته إلا في الجزء الأول من الحكاية من خلال تيار الوعي المُسرّد، ومنه:

"**هذا الشعب الذي يحرق المشنقة وسط أهازيج الفرح هو نفسه الذي كان يحتشد في هذه الساحة احتشاده اليوم، محييا المشنقة تزهق أرواح المحكوم عليهم جزاء وفاقا لما جنته**

([1]) عوّاد، **مطار الصّقيع**، حكاية مارا والملك، ص 27

([2]) المصدر نفسه، الحكاية نفسها، الصفحة 33

أيديهم، داعيا للأمير العادل بالنصر. وتوارت من أمامه أشباح المشنوقين فهو لا يرى إلا وجوه الشعب المشعشعة بالعيد رجالا ونساء، كبارا وصغارا.

كأن المشنقة كانت لهؤلاء جميعا. وإلا فما معنى هذا الانتقام يصبونه على المشنقة زفتا وكبريتا ولعنات".([1])

ثم تغيب شخصية الملك عن المحكي ليكون الاهتمام بالحدث أساس الحكاية؛ إذ تعم الفوضى بعد إلغاء عقوبة الإعدام وإحراق المشنقة، وتزداد الجرائم، حتى إذا وصل الحدث إلى ذروته عادت شخصية الملك الذي يحاول تدارك خطئه بعد فوات الأوان، وينتهي به الأمر منتحرا.

والشأن نفسه في الحكايتين الرمزيتين أسوار الحريم، والمرآة التي أخذت من أسطورة يابانية.

وتشبه شخصية حنا في حكاية حنا الفانوس، وعبده في حكاية أعمى القنطرة بنية الشخصيات في المجموعة القصصية قميص الصوف، من حيث واقعيتها، لذا فإنها تعرض على طول الشريط اللغوي السردي للحكاية دون أن تغيب عنه، لاسيما شخصية حنا، من خلال تصوير أفعالها وأقوالها بدقة، فهي الغاية من الحكاية، مما يجعل العناصر السردية الأخرى تابعة لها.

وقد جعلت أقوال وأفعال حنا وعبده في الحكايتين الدال الأكبر على شخصيتهما بعيدا عن الاستبطان نظرا لأن الراوي فيهما راو شاهد؛ ليس باستطاعته الولوج إلى بواطن الشخصيات. وتجنبا للإطالة، فإنني سأكتفي ببيان موضعين دالين على شخصية عبده في حكاية أعمى القنطرة.

يصف الراوي عبده لا بملامحه الخارجية وهيئته، وإنما ببراعته في تقشيش الكراسي، مع أنه أعمى:

" **ترجع علاقتي بعبده إلى يوم زحمني فيه المطر أنا ذاهب إلى مدرستي، فلجأت إلى أول قنطرة عرضت لي. ونظرت، فرأيت رجلا ينحني على كرسي بين رجليه، ويداه تروحان**

([1]) عوّاد، **مطار الصّقيع**، حكاية المشنقة والعصافير، ص 82

وتجيئان فيه بحركة هي أشبه بحركة المكوك أو الضرب على البيانو، وإلى جانبه أكوام من جبال القش يتناول منها ويدخل في بطن الكرسي"([1])

وعبده إلى جانب براعته في تقشيش الكراسي طيب المعشر، لا يعرف التأنيب الصارخ الذي يتعامل به الكبار مع الصغار، ومن المواقف الدالة على ذلك تقبله لسؤال الصبي عن كيفية تقشيشه للكراسي مع أنه أعمى:

" **فطفت على وجهه تلك الابتسامة مرة أخرى:**

ــ يا ابني، العميان وحدهم يقششون الكراسي. ثم:

ــ مدرستك. أي ساعة تبدأ المدرسة؟

لم يكن في صوته شيء من التأنيب الذي في صوت أبي إذا تأخرت في الخروج من البيت، وإنما كان فيه لطف وحنان، وكان واضحا أنه لا يدعوني إلى مغادرة المكان، فقد كان المطر هدارا"([2])

([1]) عوّاد، **مطار الصّقيع**، حكاية أعمى القنطـــــرة، ص 92

([2]) المصدر نفسه، الحكاية نفسها، الصفحة 93

ثانيا: تفاعل الشخصية وتطورها مع الحدث

بنيت الأحداث في معظم حكايات عوّاد بأسلوب يجعلها مشابهة للحدث الواقعي، ولكنها تختلف في طريقة بناء حبكتها وتطورها؛ ذلك أنها تهدف إلى إيصال فكر معين. وعليه، فإن تفاعل الشخصيات ضمن الحدث المتطور كان يتفاوت من حيث غياب أثره عليها، وبالتالي محافظتها على سلوكها ووعيها، ضمن ما يعرف بالشخصية المسطحة. أو أن الحدث يؤثر بالشخصية فيؤدي تفاعلها مع الحدث في سيرورته وصيرورته إلى تغير في سلوكها ووعيها، وحينئذ تسمى نامية أو مدورة باصطلاح آخر.

تحفل شخصيات حكايات الصبي الأعرج بتنوع واضح من حيث تفاعلها مع الحدث أو بقاؤها على حالها؛ إذ يقف القارئ الضمني عند سبع شخصيات نامية في سبع حكايات مختلفة من أصل أربع عشرة حكاية. وتختلف تلك الشخصيات في أسلوب نموها والأسباب المؤدية إليه، وفيما يلي بيانه:

تظهر شخصية خليل الصبي الأعرج أول شخصية نامية في حكايات الصبي الأعرج. وخليل حسبما ذكرت آنفا صبي يعيش مع صبية آخرين تحت حماية شحاذ في الخمسين من عمره، ولكن الصبي يختلف عن أقرانه بأمرين: أحدهما شكلي؛ إذ إنه مصاب بإعاقة في رجله جعلت الناس ينسون اسمه، وينادونه بالأعرج. والآخر نفسي، يكمن في انطوائيته وقلة كلامه، لا يتودد إلى الناس بالدعاء أو يلح عليهم بالرجاء، مما جعله كل يوم يعود بقروش قليلة لا تصل الخمسين قرشا حسبما حددها له ولأقرانه العم إبراهيم، الأمر الذي جعله يضرب عصا كل يوم عن كل قرش ينقص عن المجموع.

ويتطور الحدث إذ تمنع الحكومة التسول، فتتحول مهمة الصبي من التسول إلى بيع قطع الكاتو. وتبعا لضعف شخصيته التي تعود إلى أسباب جسدية ونفسية، فإن مجموعة من الصبية يقطعون عليه طريقه يضربونه ويسرقون منه قطع الكاتو. ويزداد الحدث تطورا إذ تظهر شخصية العم كريم الذي كان معروفا في الحي بأكمله بأنه قبضاي من القبضايات، فيصد عن خليل العدوان ويفرق الصبية عنه، ويتعهده بتعليمه الدفاع عن النفس يوميا في القسم الخلفي من دكانه.

ويظهر أثر شخصية كريم على الصبي بتدريبه، وإعطائه الثقة بالنفس، في أول موقف يعاود فيه الصبية التعرض لخليل:

" ودنا زعيمهم ذو القمباز المشقوق بين الفخذين. دنا ببطء، برباطة جأش، وهم بإدخال يده في الصندوقة. فما كان من الأعرج إلا أن جمع كفه اليمنى وأمسك باليسرى ناصية خصمه ثم ضربه بوكساً على يافوخه فانطرح تحته على الأرض. وقد سبق رأسه رجليه. فهجم الآخران، فأثبت الأعرج رجله الصحيحة على بلاط الرصيف وانهال عليهما. لهذا ضربة على أنفه، ولذاك ضربة على خصيتيه ـــ كما علمه كريم ـــ وأعاد الكرة، فلم يلبثوا أن تفرقوا وهو ينظر إليهم ولا يصدق"([1])

ولا يقتصر أثر الحادثة المذكورة على إثبات تحسن بنية الصبي الجسدية وقدرته الدفاعية عن النفس، وإنما يظهر واضحا في الوقت نفسه على تحسن نفسيته، إذ يشعر " **كأن الله خلق الأعرج خلقة ثانية**"([2])، فيتجرأ على أكل قطع الكاتو، وركوب الترامواي، ومواجهة إبراهيم معترفا بكل شيء. وفي الليل يبدأ الصبي بتأمل الأشياء التي توحي بالقوة ضمن مكونات الكوخ الحقير الذي يسكنونه:

" ولكن عينيه وقعتا فجأة على صورة "رأس الهندي" ـــ ماركة إحدى شركات الكاز ـــ فوق رأس العم إبراهيم. صورة كأنها محفورة منذ يومين، والريش النافر يحيط بذلك الرأس هالة مخيفة . فلبث الأعرج محدقا إليها على ضوء القنديل المتمايل ... وقال في نفسه :

– "كم هو قوي هذا الهندي! "

وقام على الأثر من فراشه كالآلة، لا يخاف ولا يفكر بشيء. ذهب توا إلى العصا المعلقة فوق رأس عمه..." ([3])

ويصل الحدث إلى ذروته؛ إذ ينهال الصبي على إبراهيم بالضرب، حتى تصيب العصا القنديل الذي ينقلب على الفراش، ويتسبب باندلاع حريق في الكوخ، ينتهز الأعرج فرصة ليهرب من الكوخ، ويغلقه على إبراهيم تاركا النيران تأكله. أما حال الصبي في تلك الليلة فتصل إلى ذروة تغيرها مع الحدث:

([1]) عوّاد، **الصّبيّ الأعرج**، حكاية الصّبيّ الأعرج، ص 21+22
([2]) المصدر نفسه، الحكاية نفسها، الصفحة 22
([3]) المصدر نفسه، الحكاية نفسها، الصفحة 24

" كلما تقدم الأعرج في المشي زاد في طوله واستقامته، واختفت منه العرجة ... حتى خيل إليه أن أوله عند رجله العوجاء، وآخره معلق بتلك النجمة المرتجفة التي انقشعت عنها الغيوم في أفق السماء"([1])

وثمة شخصيات كان لظلم المجتمع، أو صعوبة الظروف المعيشية دور أساسي في نموها، مثل شخصية سلمى في المقبرة المدنسة، وعمر في حكاية عمر أفندي. فسلمى التي تبدأ الحكاية بوصول جثمانها القرية، واعتراض أهلها على دفنها فيها، لا تظهر شخصيتها إلا من خلال تحاور أهل القرية، وذكريات سليمان. وفي المقارنة بين الأمرين؛ فإنها تظهر في ذكريات سليمان فتاة بسيطة ساذجة استطاع سليمان أن يستغلها معتمدا على بساطتها، حتى إذا حملت منه تخلى عنها. ويأتي دور المجتمع القروي الذي يطرد سلمى وأخاها من القرية. ونتيجة لهذا الرفض المجتمعي، فإن تحولا بارزا يطرأ على شخصية سلمى يطّلع عليه القارئ من تتبع حوار أهل القرية، يتلخص بتحولها إلى بائعة هوى، في بيروت:

" ــ سلمى التي تركت فوران قبل عشر سنوات غير روزيت ــ اسمها صار روزيت ــ التي كانت قبل أربع وعشرين ساعة تستقبل شبان بيروت في حضنها، ويملأ اسمها السوق. سمينة ممتلئة بالشحم واللحم، لها عينان تذبحان ذبحا، وعليها من الحلى ما يساوي ثمنه أرزاق دير مار بطرس. مع أملاك في بيروت في أفخم الأحياء ..." ([2])

أما عمر أفندي، الذي يدل وصف الراوي الشاهد له على أنه رجل هادئ يملك عينين وديعتين، ويتقن العزف على العود، فإن كساد السوق يضطره إلى أن يحدث تغييراً في تفكيره محاولا أن يلجأ إلى السرقة والاحتيال طريقة لتفادي الوضع وخسارة دكانه. ومما يجدر بيانه أن التحول في شخصية عمر لم يأت مفاجئا إذ يستطيع القارئ أن يتبينه تدريجيا من حوار عمر مع راوي القصة؛ إذ كان يتخير الحكايات التي يتحول أصحابها عن مبادئهم ليصبحوا أصحاب ثروات. إضافة إلى تصريحه أنه سينفذ مشروعا مع أصحاب له وضح من كلامه أنه غير مشروع.

ولأن عمر رجلٌ بسيط في شخصيته، فإنه يفشل في إقدامه على السرقة، الأمر الذي لا يمكن من خلاله الجزم بتحقق التغير في شخصيته:

([1]) عوّاد، **الصّبيّ الأعرج**، حكاية الصّبيّ الأعرج، ص 26

([2]) المصدر نفسه، حكاية المقبرة المدنّســــة، ص 30

" في المساء جاء إلى غرفته رجل رث الثياب، محمر العينين، عرفت فيه أحد حاملي صناديق اليانصيب الجوالين، فقضى السهرة عنده على الشرفة في حديث طويل لم أفهم موضوعه. ولكن الذي أعلمه أن عمر أفندي نام ليلته التالية في السجن، وأنه لا يزال فيه حتى اليوم" ([1])

وثمة شخصيتان ناميتان نموا لا إراديا، لم تعياه؛ ظهر في شخصية الخورية في حكاية أحد الشعانين، وحنا في حكاية حنون. حيث أفضت صعوبة الحدث في صيرورته، وعدم احتمال الشخصيتين له إلى إصابتهما بالجنون. فحنا لم يحتمل حقيقة أن زوجته سلمت نفسها إلى البيك، فيقتلها، ويصاب بالجنون:

" ولكن حنا كان قد رفع السكين الذي هيأه قبل دخولها وطعنها في صدرها الرخو طعنة واحدة فصاحت صيحة عظيمة وضربت بيدها على السكين، ثم تململت غارقة في الدماء وانفتحت لها عينان كبيرتان، مخيفتان، تلمعان كالزجاج على شمس الظهيرة"([2])

وبعدها أصيب حنا بالجنون:

" وأما حنا فقد توارى عن العيون حتى وضعت الحرب أوزارها، فعاد إلى الزيتونة مجنونا. ورأى الناس جنونه فأصبحوا ينادونه: حنون.

وحنون كلما سمع اسمه أخذ في القهقهة. فإذا لم يجد من يناديه نادى نفسه: حنون! يا حنون ! ثم يقهقه حتى البكاء. "([3])

ووقوفا عند شخصية الرجل الذي يحكي حكاية ولعه بتعذيب الكلاب وقت كان صبيا صغيرا في حكاية شهوة الدم، فإن التغير الذي طرأ على وعيه للأمور لم يكن نتيجة لتطور الحدث؛ وإنما بفعل تقادم الزمن؛ إذ أدرك خطأ تصرفه، وافتقاره للرحمة وهو صبي صغير.

ومما يجدر بيانه أن شخصيات الصبي الأعرج الثانوية كانت في مجملها شخصيات مسطحة تعكس بيئة ووعي المجتمع عبر سنوات، الذي يعكس بدوره صعوبة تغير شخصيات المجتمع التي اعتادت التقاليد.

وتلتبس حكايات قميص الصوف على القارئ الضمني في تصنيفها إن كانت نامية أو مسطحة؛ ويأتي ذلك نتيجة لتقديم معلومات عن الشخصية تختلف عنها لحظة بدء الحدث. ومن

([1]) عوّاد، **الصّبيّ الأعرج**، حكاية عمر أفندي، ص 155

([2]) المصدر نفسه، حكاية حـــنّون، ص 125

([3]) المصدر نفسه، الحكاية نفسها، الصفحة 130

بدء الحدث مرورا بتطوره، وتشكل الحبكة نجد أن الشخصية تظل تحمل الصورة نفسها من حيث ثباتها على أفعالها وأفكارها، بخلاف ما قدم من معلومات قبل البدء بالحكاية، الأمر الذي يجعل الشخصيات مسطحة لا نامية، وفيما يلي تفصيله:

تظهر في المحكي معلومات عن كامل تبين أنه رجل كان يعيش حياة هانئة إلى أن ظهرت في حياته مجموعة من الأشخاص جعلت منه رجلا شيوعيا، فانقلبت حياته رأسا على عقب، بما قد يوحي أن شخصية كامل شخصية نامية. لكن ما إن يبدأ الحدث الأساسي للحكاية ، بأن تمرض ابنته محاولا بيع سوار زوجته، يظل الحدث يتطور صعودا نحو القمة؛ حيث يغشه البائع في ثمن السوار، وتزداد ابنته مرضا، وتضطر زوجته أن تعمل في البيوت، فيحاول أن يستعيد السوار بالقوة، لينتهي به الأمر في السجن. ومع ذلك؛ فلم يثنه سوء ما آلت إليه حاله عن التزامه الفكر الشيوعي، بل يظل مفتخرا به، متناسيا حياته السعيدة قبل ظهور الشيوعيين فيها:

" حيث لقي من الشرطة الآخرين لكما ورفسا كثيرين قبل أن يغلقوا عليه باب النظارة وهو لا ينبس ببنت شفة.

ولما تواروا نظر إلى ربطته الحمراء فإذا هي ممزقة، وإذا عليها قطرة دماء كبيرة من أنفه، لامعة لمعانا أخاذا. فابتسم لها ابتسامته العريضة، وظل محدقا إليها. وقد استحالت في عينيه إلى فجر كبير أحمر يغمر الدنيا"([1])

ويتضح من انتهاء الحكاية بالمذكور أعلاه أن شخصية كامل شخصية مسطحة، نظرا لثباتها على أفعالها وأفكارها ضمن تطور الحدث.

وتبنى شخصية درويش الموالي في تفاعلها مع الحدث بالطريقة نفسها التي بنيت فيها شخصية كامل؛ فقبل تطور الحدث تذكر معلومات عن درويش تلخص أنه مهاجر عاد إلى بلاده، ولكن بهيئة وطباع مختلفة. وهذه الطباع لا يمكن الحكم من خلالها بنمو شخصية درويش؛ ذلك أن الحدث الأساسي يبدأ بشخصيته الجديدة وطباعه الغريبة التي لم يطقها أهل القرية، ومع تقدم الحدث وانتهائه تظل شخصيته كما كانت لحظة بدئه.

([1]) عوّاد، **قميص الصّوف**، حكاية قميص الصّوف، ص 24

وتظهر شخصية بهية، في حكاية بهية، أول ما تظهر بالتراماواي إذ يلتقيها ميخائيل ويجلس بجانبها، فيجدها فتاة وقورة حيية، عصية على الرجال، تبدو كأنها من الطبقة النبيلة:

" كان المنهاج معلوما: تناول علبة اللفائف وأشعل عود كبريت، فلم تلتفت، فأشعل الثاني والثالث فلم تلتفت ... ثم عمد إلى المادة الثانية، فوضع ساقة اليمنى فوق اليسرى، وضرب حذاءه بحائط التراماواي فلم تلتفت ... فعمد إلى المادة الثالثة: مد يده وكشف عن كمه متظاهرا بالنظر إلى الساعة، ومسح شعره بكفه، وسوى ربطة عنقه، وصنع مئة حركة وحركة والسيدة جامدة لا تحيد أنفها عن زجاج النافذة" ([1])

وبعد مرور أيام من محاولات ميخائيل رؤيتها من جديد، حتى كاد ينسى الأمر، إذا به يلتقيها صدفة، وقد ساقته قدماه إلى أحد المراقص، ليجدها هي نفسها، لكن، لا المرأة النبيلة، وإنما الراقصة التي تجذب الحاضرين ببراعة رقصها:

" أهذه هي المرأة التي رآها في التراماواي؟ أهذه هي السيدة الشريفة الخجلة؟ هنا! هنا! راقصة عارية، ماجنة، لا تتحرج في الظهور بهذا المظهر؟! "([2])

وضمن تطور الحدث، يطلب ميخائيل من مدير الملهى أن يمضي ليلة مع الراقصة، فيكاشفها بما حصل معه، فتبكي وتجعله يكرر كلامه غير مرة باستنطاقها له مكررة الأسئلة ذاتها، محاولة بذلك استعادة صورة المرأة الشريفة حتى إذا جاءت الليلة التالية، طلبت منه أن يمضي معها الليلة مع بهية المرأة الشريفة التي رآها في التراماواي لا ميمي الراقصة التي التقاها في الملهى.

ومتابعة لسلوك بهية وبكائها، ومحاولتها استعادة ذاتها بين يدي ميخائيل، يظن القارئ أن ثمة تحولا في شخصيتها. إلا أنها شخصية مسطحة معقدة اعتادت العيش باسمين وشخصيتين حسب تغير المكان؛ لسبب ما لم تصرح به، ولم يذكره الراوي العليم. وتنتهي الحكاية بأن يستيقظ ميخائيل فلا يجدها، مع أنها استطاعت في الليلة التي قضتها معه أن تجد بهية مرة أخرى:

([1]) عوّاد، **قميص الصّوف**، حكاية بهيّـــــة، ص 59

([2]) المصدر نفسه، الحكاية نفسها، الصفحة 60

" وشد ما كانت دهشته عند الصباح لما فتح عينيه فوجد نفسه وحيدا في السرير. فلبس ثيابه على عجل وسأل في الفندق عن الراقصة. فقيل له إنها سافرت منذ أكثر من ساعة"([1]).

وفي شخصية فرانسوا، في حكاية ميثاق الموت، الذي يملك التشاؤم صفة من بين صفاته العديدة، يظن القارئ، أنه مع تطور الحدث، وتحول تشاؤم فرانسوا من الموت إلى إيمان لديه، وتصرفاته المتناقضة مع خوفه من الموت، تطورا ونموا في شخصيته؛ إذ كان أول المبادرين إلى القتال، يلقي نفسه حيث الرصاص:

" وقد تحوّلت بسالته بعد تلك الحادثة إلى شبه جنون، يقذف بنفسه إلى الرصاص والنار وكأنه يقذف حجرا من الأرض. إذا عرض هجوم كان أول الهاجمين، أو تراجع كان آخر المتراجعين" ([2])

وتنتهي الحرب، ويمضي الحدث في تقدمه، بأن تتأخر السيارات التي من المفترض أن تقل الجنود إلى ديارهم، فيضطر الضابط حفظا للنظام أن يطالب الجنود بمعاودة التمارين. ولكن فرانسوا، يثور سائلا عن السبب، ويحطم بندقيته متحديا الضابط، محاولا رفسه بحذائه الضخم. وبوجود هذه الشخصية المعقدة، وبالنظر إلى نهايتها؛ حيث يموت على باب داره بداء الخوف من الموت، يتبين أن ما مرت به شخصية فرانسوا من مراحل، ليست نموا أو تغيرا بتطور الحدث، وإنما تأكيدا وبلورة لشخصيته الغريبة الموسومة بالتشاؤم.

ولعل الشخصية الوحيدة التي يمكن القول بنموها مع تطور الحدث مع أنها شخصية مألوفة هي شخصية سليمان في حكاية توها. فالعرض التقريري لخص شخصية سليمان الذي يكره البنات، لا لشيء، ولكن لأنه يعرف بالقبضاي، وكره البنات من شيم القبضايات. وإذ يبدأ الحدث الأساسي بأن يرزق مولودة، تظهر شخصيته المؤكدة لما ورد في العرض؛ فلا يعود إلى بيته في اليوم الأول، وفي اليوم الثاني يتصاعد الحدث بأن تواجهه زوجته محاولة إقناعه أن الولد مثل البنت، تاركة الطفلة مع أبيها الذي يجد في استمرار طفلته في البكاء تحديا له، فيخنقها.

ويبرز التطور في شخصيته من اللحظة التي يتأكد فيها من موت ابنته؛ إذ يدرك جسامة ما أقدم على فعله. ويمكن تتبع ذلك النمو في مواضع عدة أبرزها: بكاؤه الذي أثار دهشة زملائه الذين يعرفون كرهه للبنات ويشاركونه إياه، ومحاولته أن يحصل على مهمة خارج البلدة عله

([1]) عوّاد، **قميص الصّوف**، حكاية بهيّـــــة، ص 68

([2]) المصدر نفسه، حكاية ميثاق الموت، ص 101

يتناسى ما فعل. أما أبرز موقفين، فيتلخص الأول برفضه ما أقدم عليه زملاؤه في دائرة الشرطة من ضرب فتاة مسكينة، محاولا صد أذاهم عنها، والموقف الثاني ظهوره في ختام الحكاية بهيئة وحال تختلف عما ظهر عليه في بداية الحكاية، وقد صنع صليبا يضعه على قبر ابنته:

" مع الفجر استفاقت الأم على قرقعة في المطبخ، فصاحت مذعورة والتفت إلى فراش زوجها فلم تجده، فنادته فأجابها بصوت هادئ حلو:

ــ أنا هنا.

ــ ماذا تعمل في المطبخ؟

فلم يجبها. لكنه أطل من الباب بعد قليل حاملا بيديه خشبتين متعارضتين، فنظرت الأم، فإذا هما صليب، فقال:

ــ هذا لبنتنا يا ساره. ليس على قبرها شيء.

وبقي الأب غارسا نظره في نظر الأم، بينما كان الصليب يغمر سرير الطفلة الفارغ ..."([1])

وعليه، فقد كان النمو في شخصية سليمان شاملا تغيرا في وعيه فيما يخص نظرته إلى البنات، وتغيرا في سلوكه سواء أكان في تعامله مع زوجته أم مع الآخرين.

وانتقالا إلى شخصيات حكايات المجموعة القصصية الثالثة العذارى فقد اختيرت في الغالب الأعم شخصيات بسيطة مسطحة لتكون ممثلة عن الفكر المطروحة التي تعبر عن قيم وأفكار مجتمع ثابتة يصعب تغييرها أو مواجهتها.

ومما يسترعي الانتباه، أن التغير الذي كان يطرأ على بعض الشخصيات القليلة، إنما كان يحصل للتشابه بين وعيها ووعي المجتمع السائد، لا أن تثور ضده أو تخطو خطوة مختلفة. مثل شخصية الفتاة في حكاية قبر أم، فهي قبل وفاة أمها تحلم بالزواج من شاب تحبه. إلا أن وفاة أمها، وعدم مقدرة أبيها على بناء قبر لأمها لأنه بالكاد يأكل الخبز هو وابنته، يغيران وعي الفتاة ليشبه الفكر السائد بأن لا مكان للحب، مقارنة بأهمية المال، الذي يمكنها على الأقل من بناء قبر لأمها:

([1]) عوّاد، **قميص الصّوف**، حكاية توهـــــــا، ص 56

" **غيرت رأيي يا أمي. سأختار غنيا كبيرا من الأغنياء، ويكون شرطي الأول عليه لا الجهاز، لا الفساطين الحرير، ولا الخواتم والأساور، بل أن يبني لك، رأسا بعد الإكليل، القبر الفخم الذي تستحقينه**" ([1])

والحال نفسه في شخصية الرجل في حكاية الكمبيالة الأولى؛ إذ كان يظن أن الناس لبعضها ، وإلا فلم الأصدقاء والأهل؟! ومن ثم فإنه يصدم بالواقع لحظة لجوئه إلى أصدقائه وناسه طالبا منهم أن يقرضوه مبلغا يرده لهم بعد أشهر، فيقابلونه بألف عذر وعذر:

"**لقد ذهب بخشية الخجل من سواه ، وعاد يملأ جبينه الخجل من نفسه . أليس هو إنسان ويدعى أولئك الذين استعرضهم ناسا؟ كيف كانوا إذن يقولون الناس للناس؟ أأكذوبة هي ...**"([2])

ومن ثم، فإن استرجاعه لحكاية بو حبيب بعد ما حصل معه يأتي دالا على تغير في وعيه؛ إذ أيقن صحة كلام والده من أن الشعرة التي كان يأخذها بو حبيب في الماضي ليوثق ديون الناس هي التي نزعت الثقة بين الناس. بعد أن كان يعجب بقصة بو حبيب ويمتدح أمثاله والزمن الذي عاشوا فيه.

ويعد التغير في وعي الرجل ارتدادا إلى وعي الناس السائد الذي ينزع الثقة من بينهم، ويجعل الأخوة كلاما معسولا يتداولونه بعيدا عن الفعل.

ولعل الشخصيات التي تضطرد في أسلوب بنائها فيما يتصل وعلاقتها بالحدث هي شخصيات مطار الصقيع؛ إذ جاءت مسطحة معقدة، لا يمكن فهم الحبكة بعيدا عن دورها في الحدث. أذكر منها تجنبا للإطالة شخصية مارا في حكاية مارا والملك، وشخصية الأمير في المشنقة والعصافير:

بالوقوف عند شخصية مارا، نجد أنها معقدة من حيث صعوبة التوفيق بين صورتها في بداية الحكاية، الفتاة المرحة التي يتعالى صوت ضحكها، وهي تسبح في الطين مع حبيبها، وما استطاعت أن تحدثه من ثورة بثباتها على موقفها وحسن تدبيرها الصامت.

([1]) عوّاد، **العذارى**، حكاية قـــبر أم، ص 57

([2]) المصدر نفسه، حكاية الكمبيـــالة الأولى، ص 63

ولا تقل شخصية الأمير في حكاية المشنقة والعصافير تعقيدا وثباتا عن شخصية مارا؛ إذ يحار القارئ الضمني في شخصية الأمير الذي يملك وعيا تاما لجسامة ما ستؤول إليه الأمور من إلغائه عقوبة الإعدام، متذكرا نصائح أبيه:

" كن دائما أطرش من إحدى أذنيك! هكذا أيضا قال له أبوه. وتناول قبل موته قطنة من أذنه ووضعها بيده في أذن ابنه. " أذنك الحكيمة أيها الأمير من بعدي".
كيف رضي بشيل القطنة من أذنه؟
وأخذ يراقب أفراد الشعب ويتفحص وجوههم المهتاجة المتوهجة بالنيران ..."([1])

ومع ذلك يستمر في الأمر، ويزيد عليه، بأن يمتثل لاقتراح الوزير بأن يخصص زيارة لحدائق التوبة حيث يعاقب المجرمون بأن يعزفوا على الآلات الموسيقية، ويقلدوا أصوات العصافير. ويؤدي ثباته على موقفه مع إدراكه لخطئه، إلى تفاقم الجرائم، حيث تضيق حدائق التوبة بالمجرمين مما يؤدي إلى توسعتها، ومن ثم، تضيق صدور الناس بشخصية الأمير، فيثورون زاحفين باتجاه القصر، ويقتلون ابنه. أما إعلان النفير، فيصدر بعد فوات الأوان:

" ومع فجر اليوم التالي كان الشعب ينصب المشنقة في ساحة القصر. وعلا الهتاف بالبحث عن الجلاد. ولكن الأمير أعفى شعبه من التعب: صعد إلى المنصة ووضع عنقه في حبل المشنقة بيديه الاثنتين"([2])

ولا يخفى أن شخصيات من مثل شخصية مارا والأمير تعد جزءا من الحبكة المفضية إلى الرمز الكامن في الحكاية؛ ذلك أن ثبات الأمير على شخصيته جعل رمزا لبيان النتيجة من الاستمرار في تطبيق السياسات الخاطئة. وكذا شخصية مارا، التي ترمز إلى أن الثبات في وجه الظلم، وتحمل الاضطهاد، مع حسن التدبير لا بد أن يؤول إلى ثورة فيها النصر والتحرر.

([1]) عوّاد، **مطار الصّقيع**، حكاية المشنقة والعصافير، ص 82
([2]) المصدر نفسه، الحكاية نفسها، الصفحة 88

ولعل الشخصية الأغرب في حكايات المجموعة هي شخصية حنا في حكاية حنا الفانوس، التي تظل مسطحة معقدة حتى نهاية الحكاية فتظهر تحولا مفاجئا. والتعقيد أو الغرابة في شخصية حنا تكمن في المقارنة بين نظرة الناس له، وحقيقة شخصيته؛ فبالنسبة إليهم هو رجل مجنون يحمل فانوسا لم ير الزيت يوما:

" **أجل. لأن حنا كان يعبئ فانوسه من أشعة الشمس. الضيعة كلها تعرف ذلك وتتندر به. وحينما رفعت شركة الكهرباء أسعارها تذكر الفقراء فانوس حنا، وتذكره كذلك البخلاء من الأغنياء. لم يكلفه في زمانه زيتا ولا كازا ولا كهرباء ...** " ([1])

، وحنا من خلال حكي الراوي الشاهد رجل يرى في من حوله مجانين، يكشف عيوبهم، وأخطاءهم، ويعلق الفانوس في أقفيتهم، أو يضعه في وجوههم، دالا بذلك على فضائحهم. وهو إلى ذلك ــ على بساطته وهيئته المزرية ــ رجل مثقف كثير القراءة، لا تستوي صفته تلك مع ما يصدر عنه من تصرفات أقرب إلى الجنون، لكنه إذا بررها بدت غاية في المنطقية والحكمة. وتظل شخصية حنا المتناقضة في أحوالها ثابتة دونما أي تغيير، بل ورافضة أي تغيير قد يطرح عليها من أحد، كأن يتزوج وينشئ عائلة:

" **ــ اسمع. أنا ما خفت منك حينما اشتريت العودة، ولا من رئيس الدير من قبلك، ولا من القضاة والأطباء الذين حلفوا كلهم أن يفعلوا بي كذا وكيت وعجزوا. مخلوق واحد تحت السماء أخاف منه.**

ــ من؟

ــ امرأتي، أن تكسر الفانوس على رأسي"([2])

وتظهر المفاجأة في شخصية حنا، عندما يعود الراوي إلى الضيعة بعد غياب ليجد رسالة من حنا عند القبو مفادها:

" **بخاطرك لا تؤجر القبو. رب فيه خنازير**

الإمضاء: حنا بلا فانوس" ([3])

([1]) عوّاد، **مطار الصّقيع**، حكاية حنّا الفانوس، ص 40

([2]) المصدر نفسه، الحكاية نفسها، الصفحة 47+48

([3]) المصدر نفسه، الحكاية نفسها، الصفحة 48

ليعرف الراوي من أهل القرية أن حنا تزوج من فتاة اسمها دلول ــ للناس عنها أقاويل مسيئة ــ وأنها " **تركّته القمباز ولبّسته البنطلون الإفرنجي وهو يعيش معها عند خالتها في الأوتيل على ساحة البرج، ولم يطلع إلى الضيعة إلا مرة واحدة**"([1])

ومع ذلك التغير المفاجئ، فإن الراوي الشاهد يقر بأن تصرف حنا كان غاية في اللباقة والأمانة، حسبما عهده من شخصيته، بما قد يفضي أن شخصية حنا لم يطلها من التغيير إلا تخليه عن هيئته الخارجية بما فيها فانوسه.

وتحريا للدقة، فإن الشخصية التي تكاد تقترب ببساطتها من حكايات المجموعات السابقة لاسيما حكايات الصبي الأعرج، وقميص الصوف هي شخصية عبده الملقب بأعمى القنطرة، وما عدا ذلك فالشخصيات مسطحة معقدة.

([1]) عوّاد، **مطار الصّقيع**، حكاية حنّا الفانوس، ص 49

الفصل الثاني

تحول بنية السرد في الروايتين :

الرغيف و طواحين بيروت

المبحث الأول

رواية الرّغيف

توطئة:

صدرت رواية الرغيف عام 1939. وتدور أحداثها خلال الحرب العالمية الأولى (1914ــ 1918). ويكاد النقاد يجمعون أن الراوية في أحداثها تدور حول ثلاثة محاور: المجاعة التي ألمت بجبل لبنان آنذاك، والشهداء الذين علقهم جمال باشا على المشانق، انتهاء بالثورة التي قام بها العرب على الأتراك.([1])

وعليه، فقد أشار عوّاد إلى أن أحداث روايته، وشخصياتها متخيلة، ولكنها تستند إلى وقائع تاريخية حقيقية. ومن ثم، فإن الرغيف رواية الحدث المركزي ــ إن صح التعبير ــ ذلك أنها ترتكز في بنيتها على تتابع الأحداث على طول الشريط اللغوي، انتهاء بنجاح الثورة وخروج الأتراك من الأراضي العربية. ولعل ما يؤيد ما ذهبت إليه، أن فصول الراوية الخمسة أعطيت أسماء مأخوذة من مراحل زراعة القمح انتهاء بحصاده، بما يدل على اتجاه الأحداث نحو حدث مركزي واحد:

التربة ← البذار ← الغيث ← السنابل ← الحصاد.

وإنما ذكرت المجاعة التي حلت في جبل لبنان، والشهداء الذين علقهم جمال باشا على المشانق لكونها من الأسباب الرئيسة التي دعت إلى قيام الثورة.

ولأن الرواية التي تستند في بنيتها على وقائع تاريخية قد تجعل منها رواية تسجيلية، فقد لجأ عوّاد في روايته إلى بناء بعض العناصر السردية بأسلوب فني كبناء المكان والشخصيات، إضافة إلى الاعتماد على بعض التقنيات السردية بصورة مكثفة دون غيرها، مثل: الحوار، والتصوير مما جعلها تشكل مزيجا من التسجيل والبناء الفني، مع غلبة الأخير. ولعل ما يؤيد ذلك هو ما أبداه بعض النقاد والأدباء من إعجاب بالرواية؛ إذ تقول مي زيادة:

" **لم يؤرخ أحد المأساة الغبراء التي عرفتها بلادي كما أرخها توفيق يوسف عوّاد في الرغيف. إن توفيق يوسف عوّاد قد عاشها عنا جميعا وهو لا يحيا الأشخاص فيها والكائنات**

([1]) كرباج، فرج شكيب (2011)، **معالم الإصلاح الاجتماعي في أدب توفيق يوسف عواد**، بيروت–لبنان : دار الفارابي، ص 252.

ـ بما فيها الجمادات ـ حياة مليئة وحسب، بل هو يحسها إحساسا فنيا دقيقا ويعبر عن هذا الإحساس تعبيرا فنيا ممتازا" ([1]).

ولإظهار اللحمة الفنية والبناء المتماسك اللذين يميزان الرواية عن القصة القصيرة فإني سأعمد إلى تكثيف دراسة العناصر والتقنيات التي أظهرت فنية الراوية، مع بيان دور العناصر الأخرى بإيجاز.

أولا: البناء السردي لرواية الرغيف:

يشكل الحدث كما ذكرت آنفا أساس الرواية ومنطلقها، فلا تكاد تخلو صفحة من صفحاتها إلا وتحمل جزءا من تطوراته، لذا فقد جاء الحدث موزعا بين عناصر السرد وتقنياته، كأن يذكر ضمن حوار الشخصيات مع بعضها، أو تذكر أبرز تطوراته ضمن الآليات التي يلجأ إليها لتسريع السرد كالتلخيص، وذلك إبعادا للرواية من أن تظهر سردا متتاليا جافا للأحداث. ومن هنا يظهر تواشج الحدث مع العناصر السردية، الأمر الذي يتعذر معه فصل الحدث فصلا كليا.

ابتداء، لا يخفى أن الحدث في تسارعه ورد ضمن المحكي المُسرّد الذي يضطلع الراوي العليم بنقله، لا سيما ما كان يتصدر بدايات الفصول أو الأجزاء داخلها. ولكي يصبح من اليسير تتبعه ضمن المكونات السردية، فلا بد من عرض سريع لأبرز تطوراته:

تبدأ الرواية ببيان فتك الدرك العثماني بأرزاق الناس، من خلال دخولهم دكان وردة كسار في قرية ساقية المسك ونهبه. حيث يعيش مع وردة كسار حموها أبو سعيد، وابنة زوجها زينة، وابنها طام حيث يشترك جميعهم في إخفاء مكان الخواجا سامي المطلوب للدولة، لا لشيء، إلا لأنه يكتب أشعارا ضدها، الأمر الذي اضطره إلى أن يتخفى بهيئة رجل دين مغيرا اسمه إلى الأخ حنانيا... وتتطور الأحداث، بأن يشي أحدهم بمكانه فيقع بقبضة الدولة العثمانية ويساق إلى عاليه، بعد أن أقدم على قتل دركي منهم. وفي ذلك الوقت يكون الجوع قد أخذ بالناس مأخذه... أما سامي فيهرب مع رئيس الحرس – عربي الأصل – ويتوجهان حيث بدأت الأصداء تتعالى بنشوب ثورة ضد الأتراك في الحجاز... وخلال ذلك كله، تثور زينة بدورها مؤلفة مع ابن عمها عصابة يسمونها العصابة البيضاء، بعد أن يكون جدها قد هربها عن عيني راسم بك.

([1]) كرباج، **معالم الإصلاح الاجتماعي في أدب توفيق يوسف عواد**، ص 252.

ومن ثم تقتص بدورها بأن تقدم على قتله، ويمتد ثأرها ليشمل إقطاعيي قريتها الذين يأكلون أموال الناس بالباطل من خلال شخصية إبراهيم بك ...

وضمن توالي الأحداث السابقة، تصاب ورده كسار ــ بشخصيتها المتحكمة الغريبة القوية ــ بالجنون، إثر استدعائها للتحقيق، نتيجة لما لقيته من سوء للمعاملة... وتمضي أحداث الرواية متابعة السابق كله بالإضافة والتفصيل؛ من خلق تفريعات مشوقة للحدث إلى إدخال شخصيات جديدة،وهكذا. وقد يلجأ إلى الاختصار أحيانا وصولا إلى نقل أجواء الجبهة وأخبارها التي تنتهي بدحر الأتراك، واستشهاد بطل الرواية الخواجا سامي حبيب زينة، ورفيقه شفيق العلايلي.

– عناصر الرواية السردية:

أ ــ الزمن:

يعد الزمن بالنسبة إلى فن الرواية بصورة عامة العنصر السردي الأبرز؛ إذ إنه زمن ممتد "نتيجة لشكلها المفتوح، اللامنتهي، وقدرتها على استيعاب الأسئلة والقضايا والتحولات الملازمة لرحلة الإنسان"([1]). مما حدا ببعضهم أمثال محمود أمين العالم أن يعد الرواية " فنا زمنيا يلتقي في هذا مع فن الموسيقى عامة، والموسيقى السيمفونية بوجه خاص، وذلك على خلاف الفنون المكانية مثل الرسم والنحت"([2]). إضافة إلى أن بعضا ممن درسوا الرواية قد قصروا دراستهم على عنصر الزمن دون سواه.([3])

ولعل الزمن لا يتحقق لرواية الرغيف بهذه الصورة إلا بشكل ضمني يتبينه القارئ على طول الخط اللغوي السردي لا سيما فيما يتصل بكثرة الحذوف والتلخيصات الضمنية، أما فيما يتصل بالمفارقات الزمنية التي من شأنها أن تحدث مخالفة بين زمن الحكاية وزمن المحكي بما يعد ميزة لفن الرواية، فقد ظهر بصورة واضحة مرات قليلة وفيما يلي بيانه:

ورد الاسترجاع على طول الرواية ثلاث مرات، اثنتين منها خارج نقطة تطور الحدث؛ الأساسي ليسدا ثغرة واضحة في السرد، أو ليفسرا حدثا أو واقعة. أما الاسترجاع الأول فيذكر حياة أبي سعيد في ساقية المسك، ويعرج إلى ذكر حياة ابنه سعيد، واضطراره إلى الهجرة إلى أميركا تاركا خلفه أبويه، وزوجته وابنة له لا تزال تحبو. ويتفق أن تموت زوجته زاهية، فيتزوج من فتاة اسمها وردة كسار تعمل معه في المعمل في أميركا، الأمر الذي يدعو إلى ذكر استرجاع ضمن الاسترجاع الأساسي يفسر وجود وردة في أميركا. ويختتم بأن يعود سعيد مع وردة وابنهما طام إلى ساقية المسك، حيث يقنع سعيد أباه بأن يبيع الأبقار ويصعدا بالبيت طابقا آخر، ليعرف البيت حياكة الديما، ومن ثم تؤدي معاملة زوجته السيئة إلى وفاة أمه، ومن ثم وفاته هو حسرة وغيظا.

([1]) برادة، محمد (1993)، الرواية أفقا للشكل والخطاب المتعددين. **مجلـــة فصـــول**، 11(4)، ص 12.

([2]) العالم، محمود أمين (1993)، الرواية بين زمنيتها وزمنها. **مجلة فصول**، (ع12)، ص 13.

([3]) انظر: – بوطغان، وهيبة (2009)، **البنية الزمنية في رواية عابر سرير لأحلام مستغانمي**. رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة المسيلة، الجزائر، الجزائر.

ويبين الاسترجاع السابق أمورا عدة على مستوى الحدث وحبكته: فبداية سد ثغرة في السرد تتمثل ببيان سبب زواج سعيد من وردة كسار، والنفور الواضح بين أبي سعيد ووردة، كما ويفسر سلوكها غير القويم المتمثل بفتحها دكاناً وبيعها العرق خفية للعسكر التركي؛ الأمر الذي يعد سابقة في تاريخ ساقية المسك بالنسبة للمرأة، وإنما كان لها ذلك، لأنه كما جاء في الاسترجاع:

" **وانبسطت لها حرية المعاشرة في نيويورك بعد سجن الخفر في وطنها الأول، فاكتسبت مرحا في مزاجها لا تعرفه القرويات، وجرأة في الحديث ينكرنها، وغرورا كثيرا**"([1]).

أما حِدة طبعها، وتعاملها القاسي الذي شمل ابنها طام فيعود حسبما ورد في الاسترجاع إلى علاقتها بأبيها وقد وافته إلى أميركا أملاً من والدتها أن تعود به إلى ساقية المسك:

" **وافته وردة فوجدته منصرفا للذاته الرخيصة من أكل وسكر وكسل، فبقيت إلى جانبه. ولو أرادت الرجوع لما استطاعت لعجزه عن دفع أجرة السفر. وأخذت تشاطره حياته الشقية وتقاسي منه السب والضرب والعذاب ألوانا** "([2]).

ولا يخفى ما لذكر البقرة (الصبحا) التي استبقاها أبو سعيد دونا عن البقرات التي باعها ضمن الاسترجاع من أهمية في تطور الحدث لاحقا؛ إذ استغل راسم بك تعلق صاحبها بها، وصادرها إجبارا لأبي سعيد أن يقر بالمكان الذي خبأ به زينة، ويبرز دورها في تطور آخر للحدث يتمثل بترك أبي سعيد حفيدته زينة التي استطاعت أن تنجو بنفسها طالبة من جدها أن يهرب معها، إذ يتركها وقد اطمأن عليها، ويضرب بحثا عن الصبحا بما يتسبب بموته.

ويذكر ضمن السرد ما يربط بين ورده والضابط راسم بك من صداقة، بما يثير غرابة وفجوة واضحة نظرا لشخصيته التي يكرهها الناس، ويهابون منها في الوقت نفسه، فيأتي دور الاسترجاع الثاني ليسد تلك لثغرة ويفسر سببها:

([1]) عواد، توفيق يوسف، **الرغيف**، (ط 26)، بيروت: مكتبة لبنان، ص 25

([2]) المصدر نفسه، الصفحة 24

" ولهذه الصداقة حكاية ترجع إلى نحو من شهر. ذلك أن راسم بك مر ذات صباح أمام الدكان فرأى فيه الجاويش كامل أفندي والجاويش محمد أفندي، فدخل يداعبهما. فعدته وردة شرفا عظيما وحارت حواليه تحار ماذا تقدم إليه توددا واستعطافا. فضربت بيدها وقربت شيئا قلب له شفتيه استكبارا فكادت تموت ... لولا أنه أشار إلى طام الواقف في الزاوية أن يدنو منه ... فرفعه على ذراعيه في الهواء ثم حطه ثم رفعه ثم حطه، والجاويشان ووردة يضحكون"([1]).

وقد كان لصداقة طام براسم بك التي عرّفها الاسترجاع أثر بارز على فهم الأحداث وتطورها في الوقت نفسه؛ فمن تنقل طام بين ساقية المسك وبحرصاف حيث يقطن راسم بك، استطاع طام أن ينقل حدثا مهما على مستوى السرد يتلخص بإقدام الضابط على تعذيب كامل أفندي لأنه شتم الدولة، مستعينا باثنين من رجاله.

وفي حدث آخر، يتفق أن يلتقي طام عند خروجه من منزل راسم بك بخليل المعلا الذي يستدرجه الحديث ليحصل منه على معلومات تخص سامي فيزل الصغير بلسانه بما يوحي بأن سامي قد تخفى باسم الأخ حنانيا.

وفي موقف قد يعد الأكثر أهمية ضمن زيارات طام إلى راسم بك، ما خرج به مناديا زينة يخبرها أن راسم بك يطلبها، وملاحظة ما كان لتلك الزيارة من تطورات على مستوى الحدث.

وجاء الاسترجاع الثالث المأخوذ من نقطة تطور الحدث ليؤدي وظيفة كسر رتابة السرد؛ ذلك أنه يعود لساعات مضت وقد حمل في طياته حدثا جديدا، كان بالإمكان ذكره في محله، إذ تتمثل أهمية الاسترجاع على مستوى السرد بتشكيل الحبكة المزدوجة للرواية. وفيه يسترجع سامي ما حصل معه عندما أقدم على قتل ضابط تركي.

ومما يجدر بيانه أن الاسترجاع السابق مكّن سامي من البوح بمشاعره التي سيطرت عليه وهو حبيس مغارة الخورية بما ينبئ بتحول واضح في وعيه للثورة التي يجب أن تتعدى الأشعار إلى الفعل الحقيقي ومواجهة المشانق، فيما سآتي إلى بيانه لاحقا.

([1]) عواد، **الرغيف**، ص 52

وثمة استرجاع خارجي، لا يمت للأحداث المتوالية بصلة، جاء تلبية لغرض فني بحت، بقصد التنويع والاهتمام بدقائق الأمر وبيانها، تذكر فيه الاختلافات حول سبب تسمية المغارة بمغارة الخورية:

" **أما لماذا تنسب المغارة إلى الخورية فأمر لا يعرفه أحد على وجه التحقيق. تحكي عجائز القرية أن الخورية، جدة الخوري فلان الذي ما يزال حيا يرزق، كان عندها ضرف فيه شيطان! وكان اللعين، إذا نام الخوري يجعل الخورية في الضرف ويذهب بها ليلا إلى تلك المغارة فتبقى ساعة وتعود. واتفق أن الخوري انتبه من رقاده مرة، فرأى الباب مفتوحا فقام وأغلقه. فلم يغمض أجفانه حتى طرق الباب طرقا منكرا، فنهض فإذا الضرف ينطح الباب وصوت فيه كصوت الخورية يقول: ياخوري صلب على وجهك... تقول العجائز: ولم تنفع صلوات الخوري ولا نذوره في إخراج إبليس من الضرف، ولا كان أحد يشتريه ويبعده عنه. وظل الخبيث يخطف له خوريته، إذا غط في فراشه، حتى مات بهذه الحسرة! فلما أسلم الروح نط الضرف نطة واحدة واختفى، خجلا من الملائكة التي هبطت لتحمل روح القديس إلى السماء** "([1])

ولم تقتصر مخالفة الترتيب على الاسترجاعات السابقة ذلك أن مخالفة ترتيب الأحداث بين خطي الحكاية والمحكي تظهر غير مرة على امتداد الشريط اللغوي للحكاية، كأن تظهر في بدايات الفصول،أو بين ثنايا السرد، مثل وصول زينة بأخيها طام إلى دمشق حيث يقطن كامل أفندي، وقد وضعت الحرب أوزارها؛ إذ كان بالإمكان أن يوضع في محله، لكنه أخِّر حتى الفصل الأخير الحصاد:

" **كانت زينة في تلك الأثناء واقفة على الشرفة من بيت الوراق تصغي إلى كامل أفندي يقص عليها وعلى طام أخبار الثورة وأحاديث الانتصارات التي أحرزها سامي، من الصحراء التي ليس لها اسم ... إلى وادي أبي اللسان حيث كان اللقاء به وبشفيق**" ([2])

وقد تذكر مخالفة الترتيب للأحداث ضمن الحوار، كما سأبينه في توضيح التقنيات السردية للرواية.

([1]) عواد، **الرغيف**، ص 40

([2]) المصدر نفسه، الصفحة 228

أما الاستباقات بمعناها الدقيق فلم ترد إلا مجتزأة، بما ضمن فنياً إبقاء عنصر التشويق على طول الخط السردي للرواية، مع ملاحظة أنها وردت في أغلبها ضمن حوار الشخصيات، ومنه ــ على سبيل المثال لا الحصر ــ إخبار طانيوس الصبي طام أن مكروها ما سيصيب إبراهيم بك فاخر إن لم يسدد حقوق الناس التي نهبها ظلما:

" ــ وكيف يدفع إبراهيم بك؟

ــ أنا أتمنى أن لا يدفع.

ــ ...

ــ إي، أتمنى أن لا يدفع لكي يفهم أن العصابة البيضاء تقول وتفعل! "([1]).

ويكتمل الاستباق السابق حين تقدم زينة على قتل خليل المعلا، مع أنه أطلعها على سر سامي وشفيق من أنهما لا يزالان على قيد الحياة، ومن طليعة الثوار.

وفيما يتصل والسرعة السردية للرواية، فيلحظ أن السرد كان مجاريا للحدث في تطوراته السريعة والمتعددة، الأمر الذي يمكن من خلاله القول بتحقق السرعة السردية للرواية، مع أن القارئ بالكاد يتبين مواضع معدودة للحذف والتلخيص الصريحين ــ ثمانية مواضع تقريبا ــ وإنما كان ذلك لأسباب عدة أوجزها بالآتي:

1) شملت المواضع الدالة على الحذف والاختصار أياماً عديدة تزيد عن الشهر، الأمر الذي بدوره اختصر طول الشريط اللغوي، وجعل الاهتمام يظل منصبا على الحدث في سيرورته وصيرورته. ومنه حذف الأحداث التي أعقبت عودة زينة من عاليه حيث ذهبت دون أن تعلم جدها، وزوجة أبيها، وأتبع الحذف باختصار يبين ما آلت إليه أمور زينة بإيجاز بعد الحادثة:

" وتعاقبت الأيام ...

ونسيت زينة ما نالها على إثر عودتها من عالية تأنيبا من جدها، ولكما من خالتها وشد شعر. ولو أن الأمر وقف عند هذا الحد لاحتملته بصبر وسرور، ولكن

([1]) عواد، **الرغيف**، ص 160

الشيء الذي ما يزال يحز في نفسها أن ورده أشركت الشيخ في التبعة، فرفعت يدها عليه وأوشكت لولا الحياء أن تضربه. وها قد مضى على الحادث شهر ونيف وأبو سعيد منعزل في غرفته"([1]).

ومنه، حذف لأحداث أربعين يوما قضتها وردة مع ابنها طام في السجن، وفي موضع آخر يرد على لسان الجارة باقتضاب شديد أبرز ما حصل خلال تلك الأيام:

" قضت ورده وابنها أربعين يوما في السجن. ورأى القائمون على الأمر أن يتخلصوا منها فأطلقوا سراحهما. فراحا يخبطان في الأرض، يذرعها هو بالدموع وتواكبه هي بالزغردة"([2]).

ثم تظهر شخصية الجارة لتذكر باختصار ما حصل خلال تلك الأيام، مع ملاحظة أن حوارها ورد منقولا، بما يساعد في تسريع السرد، ففي الحوار المنقول يكون زمن المحكي أصغر من زمن الحكاية، إذ يرد فيه أبرز ما في الحوار المستحضر مختصرا:

" وعلم طام من الجارة أن ما عافه الجنود في الدكان والبيت، بعد اعتقاله وأمه، قد سرقه السارقون ليلة بعد ليلة، وأن خبر السرقات اتصل بإبراهيم بك فاخر فأرسل من قبله من أخذ الأبواب والنوافذ والبلاط قبل أن يأتي عليها اللصوص، وأن أبو سعيد وزينة لم يعودا إلى القرية ولم يعرف أحد مصيرهما ولا سمع عنهما شيئا. ولكن طانيوس كسار الذي اختفى معهما جاء مرتين وسألها عن ورده وابنها"([3]).

وقد تشمل الاختصارات أهم الأحداث الخاصة بالحدث المركزي بإيجاز شديد، رابطا بينها بأدوات الربط:

([1]) عواد، **الرغيف**، ص 81.
([2]) المصدر نفسه، الصفحة 146.
([3]) المصدر نفسه، الصفحة 147.

" تقدم العرب في الأيام التالية يحتلون المواقع واحدا إثر الآخر، ولا يلاقون من الأتراك مقاومة تذكر. كانوا يخلونها قبل وصولهم ويهربون متجمعين في "الخضرة"... وأدرك العرب ما يعد لهم، ووزنوا ما لديهم من رجال وعتاد مقابل ما يظنون أن الأتراك قد جهزوه في الخضرة من رجال وعتاد ..."([1]).

ويلحظ أن مواقف كالمذكورة سابقا، كانت تذكر بتفصيلاتها باستخدام التصوير السردي، وذكر الشخصيات، وأفعالها.

2) أسهم الحذف الضمني في تسريع السرد، وإن القارئ ليستدل عليه في مواضع عدة أذكر منها على سبيل المثال التزام كامل أفندي بإيصال كيس شعير كل أسبوع إلى طام؛ إذ لم تذكر أية أحداث مهمة تخللت الأسابيع التي كان يصل فيها الشعير إلى طام، بما يشي بحذف واضح للأحداث:

" وثابر يحمل إلى المراح كل أسبوع كيسا من الشعير يختلسه من علف الخيل، ويطرحه أحيانا في خندق اتفقا عليه، فيزحف طام إليه في عماية الصبح، ويوصله إلى البيت ... ووقع في روع طام أن الحياة ستتابع سيرها على هذا الشكل إلى ما لانهاية"([2]).

ومن الحذوف الضمنية التي دلت عليها الأحداث، الطريقة التي استشهد فيها سامي في المعركة، إذ ذكر في نهاية الرواية على لسان كامل أفندي أن سامي لقي حتفه، دون أن يذكر في السرد، أو أن يحتل حيزا فيه:

" ـــ إن صوته، يا زينة، ما يزال يرن في أذني. وما أزال أرى وجهه في تلك الساعة، وتلك الكف تمتد إلى صدره وتخرج الوديعة مضرجة بدمائه لترتفع وتسلمها إلي ... وشفتيه يتمتم بهما اسمك ويحاول أن يزودني إليك بالكلمة الأخيرة..."([3]).

3) أسهم الحوار في الإبقاء على السرعة السردية، ذلك أنه من التقنيات الأساسية في بناء الرغيف، وفيها يتساوى زمن الحكاية مع زمن المحكي، إضافة إلى وروده في بعض المواضع منقولا، الأمر الذي ساعد في تسريع السرد.

([1]) عواد، **الرغيف**، ص 199.
([2]) المصدر نفسه، الصفحة 153.
([3]) المصدر نفسه، الصفحة 228.

4) إن الوقفة بما تقتضيه من إبطاء للسرد، وبما تحتمله من صور وصفية، وتعليقات للراوي... لم تؤثر على السرعة السردية مع أنها وجدت بوضوح يسترعي الانتباه، وذلك لغلبة السرد المتابع للحدث في سيرورته عليها، إضافة إلى أنها لم تشغل من الشريط اللغوي السردي إلا أجزاء بسيطة لا تتعدى الفقرة الواحدة، ومنه وصف راسم بك:

" رجل أشرف على الخمسين، طويل القامة، متصلب كالعمود، له شاربان كفتا ميزان وحاجبان معقوفان، وكتف تنخفض عن الثانية، وجزمة لها مهماز له وسوسة خفيفة. وكان راسم بك قائد الكتيبة التي احتلت تلك المنطقة، له الأمر المطاع لا على العسكر فقط بل على الأهلين جميعا وما يملكون"([1]).

أما الصور السردية، فلا يخفى أنها تحافظ على زمنية الرواية إذ يتساوى فيها زمن الحكاية، وزمن المحكي، مع ملاحظة أن التصوير السردي كان من التقنيات الأساسية في بناء الرغيف.

ولعل ما يؤكد السابق ذكره، أنه في خضم تطور الأحداث، وفي منتصف الرواية من حيث الشريط اللغوي، ذكر التاريخ: "الخامس من أيار السنة 1916" وفي الفصل المسمى بالسنابل وقد بدأت الثورة تؤتي أكلها، ذكر التاريخ: " كانون الثاني السنة 1918" ([2]). بما يدل على تسارع السرد في متابعته للحدث.

ب – المكان:

تعد الرواية الفن النثري الأكثر عناية بالمكان، وذلك بحكم اتساعها من حيث حبكتها، وتعدد شخصياتها، وزمنها. الأمر الذي يفرض تعددا للأمكنة يرافق الشخصيات في تنقلها وتحركها بما يشكل مفهوم الفضاء بمصطلحه النقدي الدقيق.

وتحفل رواية الرغيف بتعدد واضح للأمكنة، بعضها كان لها دور بارز في تشكيل البناء الفني للرواية، وأخرى أسهمت في تغيير وعي الشخصيات أو تغيرها، إضافة إلى

([1]) عواد، **الرغيف**، ص 52

([2]) المصدر نفسه، الصفحة 216

الدور البارز الذي أداه المكان في رسم صورة الحرب وما أحدثته من تغيير على مستويات عدة.

1) فضاء الرواية المكاني، ورسم طبوغرافية أمكنته:

تظهر الأحداث الأولى للرواية في دكان وردة كسار في قرية ساقية المسك. فيتخذ الراوي من الحديث عن القرية توطئة للحديث عن حياة أبي سعيد وبيته:

" كانت ساقية المسك تعيش، قبل الحرب الأولى، على مواردها المحلية من زراعة الكرمة وتربية دود الحرير، وفي فترة من الزمان على حياكة الديما التي أكسبتها شهرة امتدت حتى البلقان وأطراف أوروبا. وشأن ساقية المسك في ذلك شأن جارتيها بحرصاف وبكفيّا، وهي وسط بين الأولى والثانية، تنخفض الأرض بها على سفح يظل ينحدر ببيوتها حتى الوادي حيث يهجع طاحونها القديم هجوعه الأبدي، وينتثر ذنبها بدير تاريخي وبضعة أكواخ للفلاحين.

على أن مورد ساقية المسك الأعظم كان من مهاجري أبنائها إلى أميركا. فقلما يخلو بيت فيها من أب أو أخ أو عم أو خال نزح عن الديار وركب البحار وراء الرزق، يبقى على بعد الشقة برا بأهله، وفيا لقريته."([1])

ويلحظ من السابق أن العناية بالمكان تجاوزت إعطاءه اسما، ووصفه، إلى تحديد موارد أهله. وفنيا، فإن السابق يعد اهتماما بدقائق أمور الرواية، وإعطائها أهمية بما يثريها ويميزها عن القص القصير. أما في تشكيل السابق وترابطه مع الحدث فإنه يبرز مع تطوره، كما سأعمد إلى بيانه لاحقا.

ولم يقف دور الشخصيات في الرغيف عند تكوين فضاء الرواية فحسب، بل تعدى إلى تغيير ملامح المكان وتطوره؛ فبيت أبي سعيد قبل هجرة سعيد إلى أميركا:

" وكان هذا المراح في زمانه موضع فخر. يقال " حارة بعمودين" وكفى! يشغل أصحابه قسما منه لقعودهم ومنامهم، والقسم الثاني لأطباق القز، والثالث للبقر

([1]) عواد، **الرغيف**، ص 23

والخروف والدجاج. لا يفصل بين هذه الأقسام إلا العمودان الثخينان اللذان سلخت السنون طينهما على الإهمال، فهما اليوم عظمان مجردان كالحان ...." ([1]).

أما حاله بعد عودة سعيد، وقد أجرى ما أجرى من تعديلات:

" حينذاك بنى سعيد الطبقة الثانية من البيت على هندسة ورده، وبماله وحده، ... وسقفه بالقرميد وحمل أباه على بيع البقر والاشتغال بالديما، فانتقل بيت كسّار بذلك إلى الدور الثاني من تاريخه مرتقيا إلى صف البيوت المرموقة في ساقية المسك. على أن أبو سعيد عز عليه الانفصال عن بقراته كلها فاحتفظ بواحدة، الصبحا من نسلها الطيب، وقسم الحارة قسمين: الأول لها وللقز، والثاني له ولامرأته ولأجران الصباغ، وجعلت وردة غرفة من الطبقة الجديدة للأنوال، وغرفة لها ولزوجها وولدها، وفرشت الثالثة صالونا، وبقيت زينه مع جدّيها في المراح"([2]).

ويعكس الاقتباسان السابقان أن العناية بالمكان تشمل تصوير أقسامه وتحديدها بالتفصيل، مقارنا حاله بين مدتين زمنيتين. كما ويشي تفصيل المكان بعد عودة سعيد من المهجر بالحالة الاجتماعية العامة للقرية، إذ ارتقى بيت أبي سعيد إلى صف البيوت المرموقة فيها. أما التقسيمات التي جيء على ذكرها فتبرز أهميتها مع تطور الحدث بعيد وفاة أم سعيد وابنها سعيد:

" واستقبل البيت دوره الثالث: فتحت وردة دكاناً ! اختارت الصالون لبابه المواجه الطريق وجعلت منه دكاناً بمطعم بحانة بمقمرة بكل شيء: أربع طاولات غليظة عرجاء، وبضعة كراسيّ من كل شكل ولون، ودكّـــة من خشب لها من الوراء ستارة تخبّئ العرق وأقداحا، ومن الأمام رفوف عليها صحون وأصناف من المملــّحات والمكبوسات والمحلــّيات في أوعية زجاجية ..."([3]).

وتحتل المرحلة الثالثة من التغيير الذي طرأ على البيت الجزء الأهم على مستوى تطور الحدث؛ فلم يأت التصوير الطبوغرافي الدقيق لتحقيق الغاية الفنية فقط، وإنما

([1]) المصدر نفسه، الصفحة 24

([2]) عواد، **الرغيف**، ص 25

([3]) المصدر نفسه، الصفحة 26

يؤدي الجزء الذي تخفي فيه ورده المشروب إلى إحداث مشكل بينها وبين أبي زيد أمام خليل المعلا، بما يجعل الأخير يتخذ من الموقف وسيلة يسترق منها أخبار سامي عاصم، ليأتي في اليوم التالي مهددا أبا زيد.

وحيث تتحرك زينة بين ساقية المسك نزولا إلى إنطلياس حيث تأتي بالبرتقال لبيعه، صعودا إلى مغارة الخورية حيث يختبئ سامي حاملة له الطعام والماء والأخبار، يقف القارئ على تحديد دقيق لمكان المغارة، وفي موضع آخر على وصفها من الداخل:

" والمغارة على مسيرة نصف ساعة من ساقية المسك، إلى الجهة الغربية الجنوبية، منقورة في شفير من الصخور، يحبو إليها الصاعد حبوا، متمسكا بالأدغال الملتفة على الجانبين يرصده الموت على غفلة من يده وزلة من قدمه"([1]).

ثم ينتقل التصوير إلى مدخلها:

" وعلى باب مغارة الخورية شجيرة متعرشة يقال لها عند الرعيان "عاشقة" تستند إلى قطلبة لها أغصان مفتولة، ملساء حمراء كأذرع الحصادين العارية تحت وهج الشمس"([2]).

وكان للمغارة من الداخل:

" سرداب ينحدر من عند فمها ويذهب متعرجا بين حيطان طبيعية محددة الجوانب، وسقف من الصخور تتمدد هنا وتلتقي هناك وتندلق في ناحية أخرى. والظلمة في ذلك الكهف شديدة في رابعة النهار ..."([3]).

وتبرز أهمية التصوير الطبوغرافي الدقيق السابق في مرحلة لاحقة من تطور الحدث، وأثر المكان والحدث معا على شخصية سامي.

ويلحظ أنه بعد الإغراق في وصف الأمكنة السابقة، ومتابعة التفاصيل الصغيرة لها ووصفها، أصبح الاهتمام ينصب على الحدث؛ إذ توالت الأمكنة الجديدة في الظهور حتى انتهاء الرواية، لكن مع التخفف الواضح من وصف طبوغرافيتها، ذلك أن الأحداث بدأت تأخذ تسارعا واضحا من اللحظة التي ألقي فيها القبض على سامي؛ مما استدعى

([1]) عواد، **الرغيف**، ص 40.

([2]) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

([3]) المصدر نفسه، الصفحة 41.

ذكر ديوان عاليه، وغرفة الاستنطاق فيه، والغرفة التي سجن فيها سامي، بإيجاز مع الإتيان على أبرز ما في المكان، إذ جاء في وصف مكان الاستنطاق:

" أربع غرف، اثنتان من هنا واثنتان من هنا، وفي الوسط ممشى معتم في آخره طاولة وراءها هيئة إنسان"([1]).

وقد يدخل في وصف المكان وصف الناس القائمين عليه أو على حراسته كما في ديوان عاليه، فيمتزج وصفه بوصف الأشخاص:

" فلم تشك أنه الديوان العرفي لما وصفوا لها من أشكاله. بنايتان كبيرتان متقاربتان، على باب كل منهما حجّاب يحملون بنادق على رؤوسها حراب، وللبنايتين فناء مشترك إلى الشارع فيه ضباط بقلابق سوداء وبيضاء، وأزرار لماعة، ..."([2]).

ويتضح من السابق أن مكان الاستنطاق ذكر قبل الديوان علما بأنه جزء بسيط من أجزائه، وإنما كان ذلك تبعا لظهور الشخصيات في الأمكنة، مما أعطى للرواية تماسكا في عرضها للأمكنة.

ومن الأمكنة التي شابهت في أسلوب تصويرها الأمكنة السابقة، الغرفة التي حبس فيها طام منفردا:

" كانت الحجرة خالية ليس فيها إلا حقائب محطمة وأكياس فارغة مع بعض أحذية ضخمة عتيقة"([3]).

ويكتفى من الأمكنة بذكر اسمها بعيدا عن التصوير الطبوغرافي، وذلك في ثورة الجيش العربي للتحرر، ومنها: معان، وضاحية بكفيا، والطفيلة، وضواحي درعا، انتهاء بدمشق. وإنما كان ذلك لمتابعة تحرك الجيش وما يخوضه من معارك بالتصوير السردي.

ولا يقف فضاء الرواية عند الأمكنة المذكورة سابقا بدءا بساقية المسك، وانتهاء بدمشق، بل تذكر الطرق والأحراش والكروم وبيت إبراهيم وراسم بك، وغيرها ... فيما له صلة واضحة بالحدث.

([1]) عواد، **الرغيف**، ص 64.
([2]) المصدر نفسه، الصفحة 71
([3]) المصدر نفسه، الصفحة 143

2) المكان وصلته بالحدث:

يُعَدّ ما عاثه الأتراك من فساد في الأرض أدى إلى تغيير ملامحها، وانتشار المجاعة بين الناس حتى أكلوا القطط والكلاب من أبرز محاور الراوية، وسببا لقيام الثورة، ولبيان ذلك، فقد كثر ذكر الأماكن التي تغيرت ملامحها، وأول هذه الأماكن عاليه حيث وجود الديوان العرفي:

" كانت بلدة عالية قبل الحرب مصيفا لأغنياء بيروت وأشرافها، ومقاما للهو والسرور، النهار فيها مسرح والليل عيد، فصارت على عهد الأتراك شؤما لم تنعق بومة بمثله. أربع سنوات كاملة مرت على عاليه أوقفت الزمان عن دورته في الفلك فهو يزحف بين الأقدام والوحول والسلاسل، يومه شهر، وشهره دهر ... أما محطة عاليه فكان عليها وجوم مخيف، يروح الجنود بحرابهم اللامعة ويجيئون، يخفرون المعتقلين وينهرون الناس، والناس أشباح منتصبة، شيوخ وأطفال يبسطون أيديهم للحسنة، ونساء وصبايا في أسمال بالية، وعيون ملتاعة بارزة، يعرضن جمالهن برغيف خبز"([1]).

ومن الأماكن التي طالتها يد التخريب كرم أبي سعيد الذي كان يعد أفضل كرم في المنطقة، وقد برز ذلك خلال بحث أبي سعيد عن أزهار يلتقطها ليوم الجمعة الحزينة:

" ومشى في الكرم، قد فعل به الأتراك ما فعلوه بالحقول. قصوا أشجاره وسلطوا بغالهم على عرائشه قضما ووطأ، وخربوا حافاته التي رصفها بيديه حجرا فحجرا، فتكومت الحجارة تلة هنا، وتبعثرت فرادى في موضع آخر ... "([2]).

أما قرية ساقية المسك، فقد ذكر في وصفها أنها ذات أراض خصبة يعتاش أهلها من الزراعة. وبعد هروب زينة من قبضة الحكومة إثر قتلها راسم بك، وتشكيلها مع ابن عمها العصابة البيضاء، وقد بدأت تسترجع حقوق الناس، تظهر واقفة تتأمل ساقية المسك، لتظهر:

([1]) عواد، **الرغيف**، ص 63

([2]) المصدر نفسه، الصفحة 132

" في هذه البيوت التي كانت مملوءة بالأهل والمحبة والبركة، فاستحالت سقوفا مخربة وجدرانا مدكوكة، لا يتردد فيها نفس حي، ولا تطــأ عتباتها قدم، اللهم إلا بعض أنوار تلوح في بيت ..."([1]).

ويمتد تأملها ليشمل بيت جدها أبي سعيد، فيما يفسر سبب الإسهاب في وصفه بداية الرواية. ونظرا لطول ما وصف به الخراب الذي طال البيت، فإني سأقتبس جزءا منه:

" في هذا الحيط الذي تهدم جانب منه، وتكورت حجارته تحته ... وفي هذه النوافذ وقد انفتحت أشداقا عظيمة يدخل فيها الليل ويسرح أخيلته الخرساء في أرجاء الغرفة التي كانت موئل النار... وفي هذا السقف المبقور تتدلى خشبة طويلة منه وكأنها حربة جبارة سددتها السماء طعنة إلى الدكان ... وفي هذه المحدلة التي انقلبت على الأرض"([2]).

وتعد حادثة نسف القطار من أهم أحداث الرواية، فهي المهمة الرئيسة التي أسندت إلى سامي وشفيق العلايلي، ويعود نجاحها إلى المكان الذي اختاره سامي للجنود ليكمنوا فيه، حيث قمة التلة، الأمر الذي كشف لهم المحطة، ومكنهم من مراقبتها مراقبة حثيثة، وأخفاهم عن عيون الدرك العثمانيين في الوقت نفسه:

" فإذا دوي كالرعد قلقت له الصحراء في سكينتها، وجبل من الدخان يتعالى في الجوحتى حجب الأنظار، وأخشاب وحدائد وأشلاء ودواليب تدور لتهوي في خليط عظيم من الدخان والغبار والرماد. وعقب ذك سكوت رهيب، وأخذت السحابة الكثيفة تنقشع شيئا فشيئا عن مركبات محطمة هنا، ومنقلبة هناك ..."([3]).

ولم تنته حادثة القطار عند ذلك، إذ استطاعوا بحكم موقعهم المكاني أن يلاحظوا تجمع الجنود الأتراك بعد الحادثة، ومن ثم يداهمونهم بقنابل ذهبت بما تبقى منهم.

ولا يخفى أثر الأمكنة على الشخصيات، ودورها في نموها أو تغير وعيها. وتجنبا للتكرار فإنني سأبين ذلك في دراسة بناء الشخصيات.

([1]) عواد، **الرغيف**، ص 170

([2]) المصدر نفسه، الصفحة 171

([3]) المصدر نفسه، الصفحة 188

ج ــ الشخصيات:

تعد الشخصيات العنصر السردي الأبرز في الرغيف، وذلك للزومها الحدث الذي تقوم عليه الرواية في بنائها، وإن المتابع للشخصيات ليلحظ أنها تتحرك صوب الحدث المركزي خالقة أبرز تطوراته محدثة التغيير فيه، مكونة فضاءه المكاني.

وبخلاف الروايات الأخرى التي تمعن في تصوير الشخصيات وكشف عوالمها، بأن تبين فرادة كل شخصية وتعطيها حقها من السرد، بتوظيف الأساليب المتنوعة في عرضها. نجد أن شخصيات الرغيف ــ على أهميتها السردية ــ تذوب فرديتها، لتكون مؤدية للفعل بامتياز؛ لتحقيق هدف الرواية المركزي المتمثل بإحداث الثورة وإنجاحها.

وبناء عليه؛ فإن شخصيات الرواية ــ التي تقرب العشرين ما بين رئيسة وثانوية ــ يمكن إدراجها تحت واحدة من ثلاثة نماذج طغت على الرواية: نموذج المستعمر المتسلط، ونموذج الخائن، وأخيرا الثائر في وجه الظلم. واقتضت النماذج السابقة أن تعرض الشخصيات في الرواية بتصوير أفعالها وأقوالها بعيدا عن الاستبطان، والتقرير، هذا إذا ما استثنيت شخصية سامي، وزينة.

وإضافة إلى ما سبق؛ فإن نماذج الشخصيات المشار إليها سابقا، كانت تفرض ثباتا للشخصية يلازم صاحبها، إلا في بعض منها كما سآتي إلى بيانه.

ويتطلب السابق أن أعرض الشخصيات وفق النماذج الممثلة لها، وبأسلوب مغاير لعرض الشخصيات في الحكايات القصيرة، التي كان يسهل فيها فصل طريقة عرض الشخصية عن تفاعلها مع الحدث. وإنما تُعرَض الشخصيات في الرغيف بوصفها ذاتا فاعلة مع ذوات أخرى، تُوضَح ابتداء بكينونتها من خلال ما يظهر في السرد، ومن ثم بعلاقتها مع الآخرين.

1) نموذج الثائر في وجه المستعمر، طالب الحرية:

تندرج تحت هذا النموذج معظم شخصيات الرواية ممثلة بكل من: أبي سعيد كسار، زينة كسار، كامل أفندي، سامي، حنا الدهان، عمر حمد، شفيق العلايلي، طانيوس كسار ابن عم زينة، الصبي طام كسار.(*)

(*) وضعت ترتيب الشخصيات حسب ظهورها في المحكي.

ـ أبو سعيد كسار:

تظهر شخصية أبي سعيد أول ما تظهر، في الحادثة التي نشب فيها جدال بين وردة كسار وأبي زيد طالبا منها أن تمده بكأس عرق، حيث يدخل الغريب (خليل المعلا) متشفعا لأبي زيد، دافعا لورده ما تطلب ويزيد، مما جعلها تسأل حماها أبا سعيد أن يأتيها بالموقد لتدفئة المكان، لكي يرتاح الغريب في دكانها.

ومن ثم، يُقطع الحدث باسترجاع، يبين سبب قيام امرأة على دكان، في زمن لم يكن يسمح فيه للنساء أن يقمن بذلك، من خلال استذكار حياة أبي سعيد، مرورا بما حصل مع ابنه سعيد، انتهاء بالدكان الذي شغل حيزا من بيت أبي سعيد. وأبو سعيد:

" **رأى الجد النور في المراح الذي تحتله البقرة اليوم. وكان هذا المراح في زمانه موضع فخر... وتزوج الشيخ، إذ تزوج، في هذه الحارة ورزق فيها ابنه سعيد. وكبر سعيد بين البقر والكرم والحقل، وتزوج بدوره، ورزق زينه**"([1]).

ويبين الاسترجاع أيضا أن أم سعيد ماتت من كيد كنتها، وتبعها سعيد. أما علاقة أبي سعيد بورده:

" **فكان حزن الشيخ على امرأته وولده عظيما، وضاعفته النفرة بينه وبين ورده، ولولا حبه لحفيده وعطفه عليه لانقصف عمره كشجرة تحت العاصفة**"([2]).

وعودا إلى الحدث الرئيس الذي ظهر فيه أبو سعيد، فإنه يبدي انشغالا واضحا لغياب زينة حتى وقت متأخر. ولحظة عودتها، تبدأ ملامح شخصيته الرافضة للظلم بالظهور؛ فهو يخفي أمر سامي الهارب من الأتراك عن الدولة، بل ويساعد في جعله يصمد في محنته سامحا لحفيدته أن تذهب كل يوم إلى سامي بما يتيسر لها من ماء وطعام:

" **ــ لا تخافي يا بنتي، لن يطالوه.**

قالها بقوة المؤمن فسرى الإيمان إليها.

ــ من يظنه في تلك المغارة المهجورة! أليس كذلك؟"([3]).

([1]) عواد، **الرغيف**، ص 24

([2]) المصدر نفسه، الصفحة 26

([3]) المصدر نفسه، الصفحة 29.

وقد التبست شخصية أبي سعيد على بعض دارسي مضامين أعمال عوّاد، أمثال: جان طنوس الذي يرى أنه "غريب الأطوار لأنه يستسلم لشذوذ كنته دون أن يبدي مقاومة تذكر. ومع أن فلاحي القرى يعتزون بكرامتهم بل بشرفهم بنوع من الهيمنة يمارسونها على النساء، فإن أبا سعيد لم تحدثه نفسه في يوم من الأيام أن يتصدى لوردة"([1]).

ويفتقر الرأي السابق إلى الدقة لأسباب أوجزها بالآتي:

ثار أبو سعيد غيرة لشرفه، وقد شعر بشيء في نفس الضابط التركي راسم بك تجاه زينة، فهرّبها متحملا ما قد يلاقيه في سبيل ذلك. ويتأكد ذلك وقد صادر الضابط بقرة أبي سعيد مصدر قوتِه الوحيد، فاحتمل الجوع، وكلام الناس، إذ راهنوا أيختار زينة أم البقرة. ولما وجد الضابط منه ثباتا على موقفه لجأ إلى تعذيبه أمام الناس:

" **وكان الضابط يأتي إلى الكرم مرة أو مرتين في اليوم فيسأل الشيخ عن زينه، فيصر على الإنكار، فيبصق في وجهه ويأمر الجاويش بجلده على مرأى منه. واستمر ذلك أسبوعا وأبو سعيد يتحمل عذابه راضيا، وحسبه أن ألقم الثرثارين حجرا وبقيت حفيدته في منجى**"([2]).

وتظهر جرأته، غير مبال بالموت، لحظة تركه زينة مع ابن عمها طانيوس باحثا عن الصبحا، وذلك بعد أن اطمأن عليها، لاسيما وإذ أقدمت على قتل راسم بك، حيث تنقطع أخباره فتفترض زينة أنه قد مات.

أما صبره على سلوك ورده فيعود إلى أسباب أهمها الإبقاء على غضبها ساكنا، لكي لا تفشي سر سامي، وذلك في الفصل الأول من الرواية. ولكيلا يمتد بطشها ليشمل زينة وطام، إذ كانت قاسية حتى على ابنها، لولا أن أبا سعيد كان يتعهده بالعناية والدلال، مخففا عنه ما يناله من أمه.

ومن الملاحظ أن القارئ لا يقف على وصف خارجي يبين هيئة أبي سعيد، أو تصريح بصفاته وطباعه، وإنما تتشكل من حواراته مع زينة وطام، ومن أفعاله.

([1]) طنوس، جان (1994)، **توفيق يوسف عواد دراسة نفسية في شخصيته وأدبه**، (ط 1)، بيروت ــ لبنان : دار الكتب العلمية، ص 77.

([2]) عواد، **الرغيف**، ص 135

ــ زينة كسار:

تعد شخصية زينة الشخصية الرئيسة الأبرز في الرغيف، وتكاد تكون الوحيدة التي جُمِعت في بنائها أساليبُ عرض الشخصية جميعها؛ لاسيما التصويري والاستبطاني.

وزينة: " **فتاة سمراء، مربوعة القامة، مفتولة الساقين، لها عينان تذبحان ذبحا، وفم كالفستقة**"([1]).

ويأتي وصف جمالها باختصار، لأن زوجة أبيها ورده حاولت أن تستغله؛ لتجلب عددا أكبر من العسكر إلى دكانها، أي نقودا أكثر. وتبدأ شخصية زينة القوية بالظهور، في رفضها الإذعان لرغبات ورده، فكانت ترفض أن تجلس في الدكان لخدمتهم والمشي بينهم طلبا لراحتهم. واحتملت عوضا عن ذلك المشي في كروم وحقول وعرة متنقلة بين ساقية المسك وإنطلياس لبيع البرتقال، جامعة إلى ذلك مشقة الصعود إلى مغارة الخورية لتوصل الماء والطعام إلى سامي، مع أن طريق المغارة محفوفة بالموت:

" **والمغارة على مسيرة نصف ساعة من ساقية المسك، إلى الجهة الغربية الجنوبية، منقورة في شفير من الصخور، يحبو إليها الصاعد حبوا، متمسكا بالأدغال الملتفة على الجانبين يرصده الموت على غفلة من يده وزلة من قدمه**"([2]).

وبنيت شخصية زينة لتزداد قوة واحتمالا مع تطور الحدث؛ إذ تنزل إلى عاليه وحدها، بعد أن ساقوا سامي إلى الديوان العرفي، وقد تجرأت أن تقص الخيط المعقود الذي يحمل مفتاح صندوق المال من رقبة وردة كسار، تأمينا لأجرة المواصلات والنزل، وللحصول على إذن لرؤية سامي، غير آبهة بما ستفعله بها وردة:

" **فلتقل لها خالتها ما شاءت ولتفعل بها ما طاب لها! فاللعنات وشد الشعر واللكمات أشياء تعودتها منها فما تبالي بعد ... فتابعت تسرق الخطو، والمقص في يدها تضغطه مع ضغط فكرها، حتى إذا وصلت وقامت بمهمتها قامت بها برباطة جأش، وباطمئنان لم تكن تتوقعه قط**"([3]).

([1]) عواد، **الرغيف**، ص 22

([2]) المصدر نفسه، الصفحة 40

([3]) المصدر نفسه، الصفحة 58

وتظل مواطن القوة تظهر في شخصية زينة بتسارع، مواكبة الحدث في ذلك؛ الأمر الذي دعا بعضا ممن درسوا الرغيف أن يعدّوا شخصيتها شخصية نامية نموا مفاجئا، لاسيما بعد انتشار خبر وفاة سامي الكاذبِ. وفي متابعة شخصية زينة يلحظ أنها منذ البدء كانت قوية عنيدة، وإنما كان التفاوت في ظهور مواطن القوة تبعا لقوة الحدث، فيما أشكل على الدارسين وعُدّ نموا في شخصيتها.

وقليلة هي المواضع التي أظهرت زينة فيها ضعفا، لكنها سرعان ما كانت تتداركه، مواجهة الحياة بقوة. ومنه ما يظهر في رد فعلها حول ما رأته وسمعته في عالية، ظنا أن سامي قد قتل:

" قضت يومين بعد عودتها إلى البيت ساكتة، منتحية زاوية من غرفة جدها تنكمش فيها خرقة مطوية. وأفاقت مع فجر اليوم الثالث تفرك عينيها كأنها خارجة من حلم. ثم تذكرت ما قاله جدها فور وصولها، فهالها الأمر. كان أبو سعيد يهم منذ زمان برهن بيته فما فعل. وها هو قد ذهب إلى إبراهيم فاخر ورهنه عنده بمئة ليرة "([1]).

وتظهر ثورة زينة الحقيقية فيما يصب ضمن الحدث المركزي للرواية بإقدامها ابتداء على قتل راسم بك، مستخدمة الحيلة، موهمة إياه أنها جاءته من تلقاء نفسها، لتتمكن بذلك من دس السم له في الشراب، طالبة منه أن يصرف الخدم. أما فنيا، فقد ذكرت الحادثة بتوظيف فنيتين: الحوار، والتصوير السردي؛ وضمنهما يقف القارئ على حيلة دس السم، متابعا التطور الذي ألجأ زينة إلى رميه بالرصاص مع إلقامه السمّ. ونلاحظ هنا أن الحادثة استغرقت من شريط الرواية السردي ست صفحات، أذكر منها:

" ــ الإبريق! الإبريق!

فلم تتحرك. وعقب ذلك صمت طويل. فلم تشك أن الساعة دنت. وأخذ يدغدغها سرور أشبه شيء بالنشوة. وأطلت برأسها على عارضة الباب، فإذا به يزحف نازلا عن السرير، يقبض بطنه بكفّ ويبسط الأخرى إلى سترته المعلقة على الكرسي، وقد توثبت على وجهه تهاويل من عذابه زرقاء، حمراء، سوداء، وكشر عن أسنانه. فلم يبق لها أن تتردد فتناولت الإبريق ومشت إليه. فحاول أن يسند مرفقه إلى حديد السرير، فسقط على الحضيض، فابتعدت.

([1]) عواد، **الرغيف**، ص 123

ــ قربي! قربي الإبريق!

فقدمت الإبريق، فاختلجت أصابعه إليها. ثم جعلت عيناه تكبران، وهي تقدم الإبريق شيئا فشيئا، حتى إذا استشعر أنها على متناوله وثب هادرا:

ــ سم! سم! سأقتلك!

ولكنه قبل أن يتمكن من شمالها كانت يمينها قد أطلقت الرصاصة الأولى فالثانية، فانطوى على قدميها، فتراجعت تنظر إلى الدم يدفق من جبهته وصدغه نبعتين فوارتين"([1]).

وتتجلى شخصية زينة الثائرة في تأليفها مع ابن عمها طانيوس العصابة البيضاء، على بعد الشقة بين الشخصيتين، محاولة أن تقنعه بجدوى الثورة، والانتصاف للمظلومين والفقراء. مع علمها أنه لا يساعدها إلا أملا منه في زواجها. وهنا، يظهر تجاوز شخصيات الرغيف الفروق التي قد تجلب التنافر؛ سعيا لتحقيق الهدف الذي لا يحتمل الوقوف على نقاط الاختلاف:

" **ــ ... لا لا. لا أستطيع أن أعيش معكِ. يبس بطني من الخبز الجاف.**

ــ نعمة من الله! الناس يموتون جوعا.

ــ ما يهمني من الناس أنا؟ ماتوا أو عاشوا على حد سواء.

ــ ألا تتألم لهم؟

ــ أتألم! أنا! ولماذا أتألم؟

ــ ضع نفسك مكانهم قليلا.

ــ أنا!

ــ اي، أنت. والأغنياء كإبراهيم بك فاخر قد استولوا على بيوتهم وأرزاقهم ببضع ورقات تركية أو ببضعة أرطال من الطحين المغشوش، ولم يبق لديهم عمل، وانقطعت عنهم الأموال من أميركا، ماذا كنت تصنع؟"([2]).

([1]) عواد، **الرغيف**، ص 141

([2]) المصدر نفسه، الصفحة 197

ولا يغيب عن القارئ ما حاولت زينة أن تحدثه من أثر في طانيوس، مع أنها فشلت من ذلك :

" كان طانيوس من طينة غريبة عن الطينة التي جبلت منها زينة، لم يفهم يوما من الأيام المثل الأعلى الذي تجاهد له، ولم يتذوق قط حلاوة ما كانت تجده هي في ذلك السبيل. ولقد بذلت ما في وسعها لرفعه إلى مستواها، وتنشيقه الهواء النبيل الذي تتنشقه، فيخيل إليها أحيانا أنها وفقت، ثم ما تلبث أن تتبين خيبتها، إذ يعود ابن عمها إلى الحضيض الذي ارتضته نفسه واستقرت عنده حدوده الضيقة أطماعه وأمانيه"([1]).

وفي الوقوف عند أبرز ما يتصل بزينة وتفاعلها مع الآخرين في إحداث الثورة، هو ما دبرته من حيلة مشركة طام في توظيفها، الأمر الذي جعل أهالي القرية يجتمعون جميعهم في وجه إبراهيم بك طالبين حقوقهم، حيث تنتهي الحادثة بإحراق منزله، وإصابته بالجنون، انتهاء بموته. أما الحيلة التي استخدمتها زينة فتتلخص بأن طلبت من طام أن يشيع بين الناس أن إبراهيم بك يوزع خبزا للفقراء، فيبدؤون بالتدافع، حتى إذا وصلوا ولم يجدوا شيئا، انتفضوا ثائرين لحقوقهم:

" كان الجياع يتزاحمون على البوابة، وطانيوس في المقدمة يزيح المناكب عنه ويتمسك بالقضبان الحديدية مناديا:

ـ يا بك! يا بك!

فتردد عشرات الأفواه:

ـ يا بك! يا بك! يا سعادة البك!

...

ـ من قال لك إنه يوزع الطحين؟

ـ أتضحك علينا!

فرفع طام رأسه صوب زينة، وشقت الحلقة وهتفت:

ـ البك وزّع على الذين جاؤوا قبلنا ثم أمر بإغلاق البوابة.

فتعالت الأصوات "([2]).

([1]) عواد، **الرغيف**، ص 198.

([2]) المصدر نفسه، الصفحة 211

وتظل شخصية زينة و دورها الواضح في تطور أحداث الرواية، ومجاراتها للأحداث، الشخصية التي عُنِي بإظهار مشاعرها وأحاسيسها على طول الشريط اللغوي السردي، في رصد لما ينتابها بعد كل موقف تتعرض له. وللاختصار، فسأكتفي بموضع واحد يبين مشاعرها لحظة مغادرة الأتراك دمشق، وهي لا تزال غارقة بين فرح الانتصار والحزن على استشهاد حبيبها سامي، ولم يبق لها منه إلا ذخيرة عود الصليب التي كانت قد أعطتها له، فسلمها لها كامل أفندي بعد استشهاد سامي:

" **ثم خيل إليها أن موجة عظيمة قد جاءت من أقصى الشارع تتقلّب فوق هذا الحشد الزاخر، وتقترب متعالية في مشيها حتى تطفو على الشرفة حيث هي واقفة، تداعب قدميها، وتتسلل بين رجليها وتغمرها حتى عنقها، فتحاول التنفس فلا تستطيعه إلا بجهد ... ثم تحس كأن قلبها يصعد، يصعد، يصعد، وإذا هو قد هاج بين أضلاعها بحرا تتدفق أمواجه وتتلاطم بأمواج البحر الآخر، فتغمض أجفانها وتستسلم إلى هذا المرج متهادية ... فاستفاقت على أخيها يعالج كفها المطبقة على ذخيرة عود الصليب ويسأل:**

أختي، أختي! ما هذه؟

فخفضت رأسها إلى كفها وظلت تنظر إلى ما فيها. ثم اغرورقت عيناها فلم تعد ترى ..."([1]).

وتعد شخصية زينة ــ من حيث بناء شخصيات الرواية ــ نموذجاً للمرأة الثائرة، الأمر الذي يدل على أن الثورة تتطلب مشاركة المرأة يداً بيد مع الرجل. وإن كان المؤلف الضمني قد بالغ في رسم شخصيتها في بعض المهمات التي أسندها إليها.

ــ الخواجا سامي عاصم :

لا يقف القارئ على عرض تقريري واضح يخص شخصية سامي، أو وصف يبين هيئته الخارجية. ومن خلال الاسترجاع الخاص بحياة أبي سعيد وابنه، يتبين أن سامي نجل تاجر الديما في بيروت وديع عاصم .

([1]) عواد، **الرغيف**، ص 229

وقد بُنيت شخصية سامي تدريجيا على طول الشريط اللغوي السردي للرواية، إذ كان للأحداث والأمكنة دورٌ بارزٌ في تشكيل شخصيته ونموها. مما جعل تغيرها منطقيا تابعا لتغير الأمكنة وتطور الأحداث.

وسامي حسب أول ظهور له، ومن خلال تحاور الشخصيات، يتضح أنه هارب من الدولة العثمانية، ومن المشنقة التي تلخص نهاية كل ثائر. وقد اختار مغارة الخورية مكانا لمخبئه، مغيرا اسمه إلى الأخ حنانيا متنكرا بزي رجل دين مبالغة في التخفي. إلا أنه ليس ثائرا، بالمعنى الحقيقي؛ فتهمته هي الكلمات، كتابة الأشعار التواقة إلى الحرية.

وتشكل مغارة الخورية بحكم موقعها منعزلا أشبه ما تكون بالسجن، إلا أنها تختلف بوجود بابها المفتوح دوما بوجه الشفير؛ فهي سجن اختياري يغرق بالعتمة حتى في وضح النهار. وقد لعب المكان بحكم تشكيله دورا في تغير وعي سامي، وتفكيره بأهمية دوره الذي يضطلع به في الثورة ــ كتابة الأشعار ــ برز ذلك في حواره مع زينة ممهداً لإخبارها عن حادثة قتله لعسكري تركي:

" **كنت أريد أن أهرب من سجني. ألست أنا الذي خلقت هذا السجن لنفسي؟ ستقولين لي: كنت مضطرا. لا، لم أكن مضطرا. هذا كذب ! ماذا أنتظر من غدي في هذه المغارة، في هذا القبر؟ رفاقي الذين اعتقلوا وسيقوا إلى الديوان العرفي في عاليه سجناء، أما أنا فميت! والذين سبقوهم إلى المشانق شهداء، أما أنا فجبان ... جبان أختفي عن الأنظار وأقنع بلقمة أمد بها في حبل حياتي الذليلة. ومن يأتيني بهذا الرغيف؟ فتاة! رأيتني حقيرا كالحشرة ...**"([1]).

وفي موضع من الحوار نفسه يتخيل نفسه رئيس الديوان ويسخر من شخص يدافع عن بلده بالأشعار، ما يعكس تغير نظرته عن دور الشعر في الثورة إذا ما قورن بتقديم الأرواح:

" **ولكنني لو كنت مكانه لتابعت وقلت: ماذا كنت تعمل يا سامي عاصم لأجل تحرير وطنك من ظلم الأتراك ولأجل استقلال بلادك؟ ــ كنت أنظم القصائد!!! ــ ها ها ها ...**"([2]).

([1]) عواد، **الرغيف**، ص 44.

([2]) المصدر نفسه، الصفحة 47.

وتظهر تغيرات أخرى على شخصية سامي أثناء وجوده في السجن، وكل تغير كان يأتي نتيجة لموقف ما، فبداية نال التغيير من هيئته الخارجية:

" لقد بدّله السجن، على قلة هذه الأيام التي قضاها فيه، تبديلا. خبا لمعان عينيه وغشيتهما ضبابة باهتة مخيفة، وكأن جبينه الواسع العالي قد ضاق وانخفض، وامتقع لون شفتيه وارتخت سفلاهما وترهلت. ولم يقتصر هذا التبديل على هيئته الخارجية بل شعرت زينة أنه نال من نفسه أيضا"([1]).

وثمة تغير آخر في وعي سامي جاء نتيجة وجوده في السجن، وهو إدراكه أهمية المرأة في حياته؛ فمع أن الحب المتبادل بينه وبين زينة كان واضحا منذ الصفحات الأولى للرواية، إلا أنه كان ينقصه إدراك قيمة زينة من حيث هي امرأة لا تكتمل الحياة إلا بوجودها. أما التغير السابق فقد أحست به زينة عند زيارتها الثانية إلى السجن:

" فقام وفي عينية حفاوة المحبة ودهشة المفاجأة، فشعرت حالا بفرق ما بين هذه الزيارة وزيارتها الأولى، وداخلها من أجل ذلك سرور كبير. فقعدت على حافة الكرسي بحياء تشوبه الخشية، وبسطت كفيها على ركبتيها."([2])

وينقل الراوي سبب التغير الذي أحست به زينة:

" لقد مضت عليه في السجن ساعات كان يحس فيها أن المرأة هي كل شيء في الدنيا، وأنه بدونها مخلوق مضطر إلى احتقار نفسه. وهاهي ذي المرأة التي يحبها بين يديه لا يستطيع أن يطوقها بذراع أو يمر على عنقها بشفة. وهي لسذاجتها، ما تزال تسأله عن صحته ومأكله ومشربه"([3]).

يبدد السجن مخاوف سامي من مواجهة المستعمر التركي، يتضح ذلك جليا من حواره مع رشدي بك، رئيس التحقيق في عالية، الملقب لجبروته بالغول. وكأنه قضى حياته كلها في السجن، فلا خوف أو اعترافات على الأصدقاء أو سكوتا على الإساءة. ونظرا لطول الحوار المستحضر الذي استغرق قرابة ست صفحات، فإنني سأقتبس جزءا منه:

([1]) عواد، **الرغيف**، ص 75.

([2]) المصدر نفسه، الصفحة 89.

([3]) المصدر نفسه، الصفحة 90.

" ــ قل لي هل تحب فرنسا؟

ــ أحب وطني.

ــ وفرنسا!

ــ مر الكاتب يدون ما أقوله (وحملق سامي بالكاتب الذي يسند رأسه إلى مرفقه) ما لك لا تدون إفادتي؟

فصاح رئيس التحقيق:

ــ هذا لا يعنيك.

ــ أم تدعني أقول ما أقول ثم تضع في غيابي الإفادة التي تشاء"([1]).

وإذ ينتهي التحقيق، ويعود إلى زندانه فإذا به يحس " **أن دعسته قويت وعلا صدره بالأنفاس الكبيرة، ففي دمائه عزم الأيام الأولى"([2]).**

وتزداد صلابة سامي، لا سيما بعد هروبه من السجن مع رئيس الحرس شفيق العلايلي، والتحاقهما بالثوار، إذ يستطيع أن يتخلص من سلاح الشعر، وينجح في أول مهمة تسند إليه، وهي مهمة نسف قطار يحمل جنودا أتراكـًا. وتتوالى انتصارات سامي، حتى لكأنه خلق قائدا عسكريا. ولكنه لا يخسر بصيرة الشاعر وفهمه العميق للعديد من القضايا. ولأجل ذلك فقد اختير لكي يكون ناطقا بأهمية القومية العربية التي يجب أن تتغلب على أي اعتبارات أخرى، ضمن حواره مع كامل أفندي، وشفيق العلايلي:

" ــ ... أما نحن في هذا العصر فعيب علينا أن نبني دولتنا الجديدة على أسس الدين. إن قوميتنا العربية التي ولدت اليوم، أقول ولدت اليوم، لا يهمها من الخلافة إلا بمقدار ما يهم الإيطاليين من البابوية الذين يقاتلون الأتراك اليوم يقاتلون معهم الألمان وهم لا ينازعونهم على خلافة، وقد يقاتلون الإنكليز غدا والفرنسيين إذا طمعوا ببلادهم وحاولوا إذلالهم ..."([3]).

([1]) عواد، **الرغيف**، ص 96

([2]) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

([3]) المصدر نفسه، الصفحة ص 207

ويكتمل بناء شخصية سامي، في موقفه من استشهاد صديقه شفيق العلايلي وقد عمل بالعهد الذي اتفق عليه كلاهما، الأمر الذي يجعل سامي بعدها يرمي بنفسه في أحضان الموت غير آبه به، وقد جعله هذا الموقف يفكر بالموت والحياة والمستقبل:

" **بعد مقتل شفيق تملك سامي شعور ليس هو الحزن بهدوئه الثقيل، ولا اللوعة بأظافرها الجارحة، كلا ولا هو اليأس. شعور غريب، قوي وضعيف في آن واحد. قوي حتى ليحس سامي بمثل تلك العاصفة تثور حواليه وتلفه وتدفعه لملاقاة الموت، فيندفع فإذا الموت أمامه مغلوبا بين المغلوبين فيدوس عليه بحوافر جواده ويجوز من فوقه ... من معركة إلى معركة، من نصر إلى نصر**"([1]).

وإذ ينتهي الأمر بسامي وقد استشهد هو الآخر. يظهر لمتتبع شخصيته أن أفعاله وأقواله كانت الدال الأول على شخصيته. وقد اضطلع الراوي بدوره على نقل أحاسيسه وأفكاره غير مرة، ليجتمع في عرض شخصيته الأسلوبين: التصويري والاستبطاني.

ويلحظ أن سامي قد شكل مع أصدقائه شفيق العلايلي وكامل أفندي نموذجا لائتلاف الثوار على اختلافهم، فهو مسيحي ماروني من بيروت، وشفيق العلايلي فلسطيني من يافا، وكامل أفندي مسلم متدين من دمشق كان يأمل قبل الثورة بعودة الخلافة الإسلامية إلى سابق عهدها وقوتها.

ـ شخصية كامل أفندي، وشفيق العلايلي:

تجتمع شخصية كامل أفندي وشفيق العلايلي، بأنهما عربيان كانا يعملان قبل الثورة تحت إمرة الدولة العثمانية، أما كامل أفندي فضابط في قرية ساقية المسك. وشفيق العلايلي رئيس الحرس في سجن عاليه يهرِّب سامي ويهرب معه. إلا أن العروبة التي تمشي في دم الاثنين تجعلهما ينشقان عن الدولة العثمانية لينضما إلى الثورة العربية. واختصاراً فإنني سأكتفي ببيان شخصية كامل الوراق:

خُصت شخصية كامل بعرض تقريري، قلما خُصّت بمثله شخصية أخرى في الرواية، وقد كان ذلك، لبيان أن الظلم يجعل من أي إنسان شخصا ثائرا، وإن كانت

([1]) عواد، **الرغيف**، ص 220.

شخصيته في تكوينها مسالمة بعيدة عن كل ما من شأنه أن يشبه الثورة، تماما كما هي شخصية كامل:

" **كانت لكامل أفندي الوراق هيئة ساذجة: أبرص البشرة، أزرق العينين، ليس فيهما لمعان البتة. دمشقي ابن شيخ، نشأ في بيت متدين وترعرع في جو الكتب الصفراء، فأخذ منها لفكره وحسه كل شيء، وأغلق نوافذ نفسه عن الحياة تاركا إياها تمر بعيدة عنه بملذاتها وحسراتها، وجمالها وقبحها، لم يهزه يوما شوق كبير، ولم تقرضه خيبة عظيمة، ولم يقف مرة مستقريا عن سبب، أو متسائلا عن نتيجة أليس كل شيء مكتوبا، والله يجري الأمور، أولها بحساب وآخرها بحساب، ما يستقدم منها الإنسان وما يستأخر**"([1]).

وتعرض شخصية كامل بعد ذلك من خلال أقواله وأفعاله بعيدا عن أي موضع للاستبطان. ومن المواقف التي تعكس بوادر الثورة عنده قبل أن يعلن عنها رسميا، هو التزامه بالجمعية القحطانية، وقد اكتشف أن سامي عضو فيها هو الآخر. والجمعية كما عرفها الراوي:

" **إحدى الجمعيات السرية التي كانت منتشرة في ذلك الوقت في معظم الأقطار الناطقة بالضاد وبين ضباط الجيش وجنوده العرب خاصة، يدبرون في الخفاء معدات الثورة، ويهيئون يوم الانتفاض على الثورة**"([2]).

وإذ يحارب كامل بداية مع الأتراك، فإنه في إحدى المواجهات أصيب بجراح، عندها نجد أن الراوي يصوره زاحفا محاولا الوصول إلى جثة عربي، علّه يصيب العباءة العربية التي يلبسها، ليعلن من خلالها أنه انشق عن الأتراك ملتحقا بالثورة، ولما يعجز عن ذلك يمرغ وجهه فيها، ويتفق أن يراه سامي، ظاناً إياه في البداية جندياً تركياً:

" **ثم قال: "بل أنتظر ماذا يريد"، والآخر ما يزال يعالج العباءة، وهي تأبى أن تطيعه لضخامة الجثة وعجزه عن تقليبها. ثم انكب على الأطراف التي بين يديه يمرغ**

([1]) عواد، **الرغيف**، ص 56

([2]) المصدر نفسه، صفحة 57

فيها وجهه تمريغا، وكأنه يتشمّمها، ويمسح عليها بشفتيه بمثل القبلات، ثم يعلو بذقنه جهده متصفحا وجه القتيل"([1]).

ولما يهم سامي بقتله، يدور بينهما حوار، أذكر منه:

" ــ أنا عربي مثلك، لا تقتلني! وقد كنت زاحفا إلى هذه العباءة لألبسها وأنضم إليكم. أنا من الشام حاولت الهرب مرارا من الجيش التركي لما كنت في لبنان فلم أستطع... أرسلوني بالرغم مني إلى هنا مع رفاق لي يكرهون الأتراك مثلي ... إن العربي أكرم من التركي. العربي لا يقتل أسيره ولا يجهز على جريحه.

وكان سامي يصغي تائها وهو ما يزال يتذكر. ثم انحدر بصره عفوا إلى قدمي الجريح واستقر عندهما، وارتد على الأثر هاتفا: كامل أفندي! الجاويش كامل أفندي"([2]).

وبعد أن يلتحق كامل بالثورة، يبدأ دوره الفاعل بالظهور على مستوى الحدث بوضوح، إذ يبتدع حيلة للوصول إلى الأتراك مهددا إياهم بضرورة الاستسلام، مبينا لهم أن عَدد الجيش العربي وعُدده تفوقهم، محاولا بذلك أن يرغمهم على الاستسلام. مع أن عدد الجيش التركي كان أكبر:

" فحاروا في أمرهم. فانبرى كامل وقال:

ــ أنا لها!

وكان ينتهز الفرصة ليثبت إخلاصه للثورة، وليدشن أول عمل له في الجيش العربي الذي طالما تمنى الانضمام إليه. فطلب أن يوضع تحت أمره بضعة جنود، فسئل عما يريد بهم. فبسط حيلته"([3]).

واختيرت شخصية كامل، من بين الشخصيات الثائرة، حتى انتهاء الحدث الأخير في الرواية ليكون الناقل والشاهد للانتصارات التي حققها الجيش العربي، وليوصل إلى زينة أمانة حمّلها له سامي قبل موته، ومن ثم يظهر تأثر كامل لموت صديقه سامي.

([1]) عواد، **الرغيف**، ص 192

([2]) المصدر نفسه، صفحة 193.

([3]) المصدر نفسه، الصفحة 200.

ـ عمر حمد:

يمثل عمر حمد نموذج الشهداء الذين علقهم جمال باشا على المشانق؛ لذا فقد كان حضوره مقتصرا على ذلك، وعليه، فقد اختير التصوير لنقل شخصيته التي لا تأبه بالموت؛ إذ يحافظ على هدوئه وشموخه مرددا نشيدا يعج بروح الثورة:

" ـ عمر حمد، البس ثيابك واخرج!

فغصّ القنديل غصّة كبيرة، وارتفع إلى السقف خيال ذراعين عظيمتين. كان عمر قد لبس ثيابه وتهيأ من قبل، فلم يسمع اسمه حتى وثب إلى الرواق هاتفا:

ـ إلى الموت ! إلى حياة الأمة العربية! إلي يا إخوان ننشد جميعا:

نحن أبناء الألى جرّدوا السيف سنا

فهرعوا والتفوا حوله. وشد سامي كتفه بكتفه ودوّت أرجاء السجن:

ومشوا في الأرض يجلون من الأرض سما

ودار عمر على رفاقه وهم ينشدون، فلما وصل إلى سامي اغرورقت عيناه، ثم مدّ يده إلى جيبه ودفع إليه ساعته وقال:

ـ احفظها تذكارا مني ... إذا لم تطلب الحرية دمك غدا."([1]).

2) نموذج المستعمر المتسلط :

ـ شخصية راسم بك، ورشدي بك.

بنيت شخصية الضابط راسم بك، ورئيس التحقيق رشدي بيك لتبدوا متطابقتين، وكأن المؤلف بذلك يجعل من المستعمرين شخصية واحدة لا تتعدد، ولا تختلف إلا بالشكل والاسم. فعلى اختلاف المكان الذي تقطن فيه كل شخصية عن الأخرى، والمهمة التي تضطلع بها، إلا أنهما تشتركان في فرض السلطة، ناشرتين الظلم متخذتين من تعذيب الثائرين وسيلة لنشر الخوف بين الناس. إضافة إلى تشابه سلوكهما غير القويم الذي يتعارض مع الخلفية التي تمثلانها، وتقتلان باسمها (الحفاظ على هيبة الخلافة العثمانية).

([1]) عواد، **الرغيف**، ص 105.

وفي ربط الشخصيات بالحدث، فإن المؤلف يوحِّد نهاية الشخصيتين التي تنتهي بقتلهما؛ إذ يُقتل راسم بك على يد زينة، ويُقتل رشدي بك على يد سامي. واختصارا فإنني سأكتفي بشخصية رشدي بك، لا سيما أن ما يتصل وشخصية راسم، قد اتضح في جزء منه، من خلال شخصية زينة.

يرد في وصف رشدي بيك وقد أدخل إليه سامي لغاية التحقيق معه:

" ودخلا به على ضابط ثخين الرقبة، مفتوح المنخرين، يجلس وراء منضدة عليها أوراق ودواة وقلم في غرفة عارية باردة الجدران"([1]).

وباستثناء، الوصف السابق الذي لم يغط ِهيئة رشدي بوضوح، فإن شخصيته تظهر في المحكي من خلال تصوير أفعاله وأقواله على حد سواء؛ وفيها قد تضاف أوصاف أخرى، حتى لكأن هيئته الخارجية لا تنفصل عن أفعاله، يظهر ذلك أول ما يظهر في حواره مع سامي:

" طلع به شفيق أفندي والجنديان إلى غرفة الاستنطاق. ونظر سامي فرأى الكاتب على طاولته ورشدي بك على الطاولة الأخرى، هو هو بمنخريه المفتوحين وفكه القبيح القاحم، مع عناية هذه المرة بشعراته القليلة فهي مسدولة تلمع على صلعته، وأناقة في ملابسه الخضراء ذات الأزرار النحاسية الكبيرة. إلا أن يافوخه كأنما استدق، فبانت الأذنان نافرتين كجناحي خفاش."([2]).

ومن حواره الذي يمتد بضع صفحات، تتضح أمور عدة من شخصيته أهمها هزؤه بالعرب مقارنة بالسلطة التي يمثلها:

" ــ ماذا كنت تعمل؟

ــ أشتغل في تجارة الديما مع أبي وديع عاصم الذي نفيتموه إلى الأناضول.

ــ وفي التآمر على الدولة العلية، أليس كذلك؟

ــ كنا نسعى للحصول على حقوقنا.

ــ حقوقكم! ... احذر، احذر أن تثير غضبي. متى كان لكم حقوق خارجة عن نعم السلطان التي يتمتع بها العثمانيون على السواء؟

([1]) عوّاد، **الرغيف**، ص 63

([2]) المصدر نفسه، الصفحة 91

ــ نحن عرب نطالب بحريتنا واستقلالنا.

فاستلقى رئيس التحقيق على كرسيه حاملا نفسه على السخرية:

ــ اسمع يا سامي عاصم، اسمع. لا أريد أن أحاسبك على ما تقول. حقوق ... عرب ... استقلال ... أتعلم لماذا؟ (ودفع فكه إلى الأمام) لأنها كلمات فارغة."([1])

ولا يجد رشدي بك ــ مع سخريته الواضحة من العرب ــ ضيرا في دخول منازلهم، والاعتداء على أعراضهم. تماما كما في شخصية راسم الذي أراد الحصول على زينة.

ومن أفعاله التي من شأنها أن تعكس أسلوبه في ترهيب المسجونين، وحملهم على الاعتراف، ما فعله مجبرا سامي أن يقرأ أسماء المحكوم عليهم بالإعدام:

" وما هي إلا دقائق حتى دخل رشدي بك وبيده ورقة كبيرة فامر شفيق أفندي فنادى السجناء، فلما اجتمعوا في الرواق استعرضهم بأنظاره حتى اهتدى إلى سامي:

ــ ألا تزال هنا؟

ومد يده إلى مسدسه ودفعه إليه. فترددت عينا سامي بين المسدس ووجه الضابط واختلجت أصابعه وهم بأن ... فإذا برشدي بك يسحب يمينه بالمسدس، ويمد له بما في الشمال ويأمره:

ــ اقرأ على رفاقك"([2]).

وبعد هروب سامي وشفيق من السجن، وبعد كل ما أنزله رشدي بسامي من تعذيب، فإنه يغيب عن جسد المحكي، ليظهر مرة أخرى، وقد وقع أسيرا في يد العرب، ضمن الأسرى الذين وزعوا على القرى في ضواحي درعا، وبعد أن آلت الأمور لصالح الثورة العربية.

وضمن تطورات الحدث، ينقلب الأسرى الأتراك على الأهالي ويعيثون خرابا، وفي عودة الثوار ليقضوا عليهم، يتفق أن يلتقي سامي برشدي، الذي لا يزال يحافظ على

([1]) عواد، **الرغيف**، ص 92

([2]) المصدر نفسه، الصفحة 106

عنجهيته وقد قتل طفلا صغيرا من العرب، فيواجهه سامي ويقتله مبالغا في إماتته انتقاما لما فعله به، وبرفاقه:

" **ولكن سامي كان السابق فانتضى خنجره، وأهوى عليه فأغمده في قلبه حتى النصل، فتهادى في هرير عظيم وخبط على الأرض. ثم تناول سامي مسدسه فسوى الأتراك صفا واحدا وأشار على رجاله فصوّبوا البنادق وحصدوهم جميعا. وأبى إلا أن يرجع إلى رشدي بك فأفرغ رصاصات مسدسه الست في رأسه، ورفع قدمه وألقمها ذلك الفك**"([1]).

3) نموذج الخائن:

لم يقتصر عرض نموذج الخائن على من يمدّ يده بتعامل مباشر مع المستعمر ممثلا بشخصية خليل المعلا، وإنما شمل من انبسط في التعامل معهم واجدا في ذلك مصدرا للرزق ممثلا بشخصية ورده كسار، ومن استغل جوع الناس بوجودهم وبات يرهن أملاكهم مقابل بضعة أرغفة ممثلا بشخصية إبراهيم بك.

وباستثناء شخصية ورده كسار التي عرضت بالأسلوبين التقريري والوصفي بعيدا عن الاستبطان، فقد اقتصر بيان شخصية خليل المعلا وإبراهيم بك فاخر على التصوير.

ومما تجدر ملاحظته أن حياة الشخصيات السابقة انتهت بالموت، إضافة إلى تطابق نهاية وردة كسار وإبراهيم فاخر؛ اللذين أصيبا بالجنون قبل موتهما. واختصارا، فإنني سآتي إلى ذكر جزء من مشهد حواري لكل شخصية يكون دالا على كونها معيقة للثورة:

ـ خليل المعلا:

تعد شخصية خليل المعلا نموذجا للخائن الذي يشي بأبناء جلدته، ويعمل لحساب المستعمر. وقد اختيرت لخليل المعلا هيئة إفرنجية؛ إذ إنه لم يكن في هندامه ممثلا لبيئته المحلية:

([1]) عواد، **الرغيف**، ص 223

" فإذا رجل قد صار إلى العتبة بطقم إفرنجي ومظلة على ذراعه ونظارتين يسويهما ويشمخ كالمتسائل أيدخل أم لا يدخل"([1]).

والمتتبع لأحداث الرواية يجد أن المعلا كان يعمل مع راسم بك، ورشدي بك في الوقت نفسه، فتارة يجده طام في بيت راسم بك، وأخرى يظهر في عالية مع رشدي بك ... ولعل أول ظهور له، بشخصيته المتواطئة ما دار بينه وبين أبي زيد محاولا أن يحمله على الاعتراف بالسر الذي بينه وبين ورده كسار بشأن الخواجا سامي:

" ــ اقعد، أنا وحدي أخلصك من المشنقة.

ــ لماذا تنظر إلي هكذا (واصطكت ركبتا أبو زيد) لا شك أنك غلطان. أنا أبو زيد ...

ــ بن طنوس المكاري مطلوب إلى الديوان العرفي. أتدري بماذا تتخلص منه؟

وكان خليل المعلا يهم أن يدعوه مرة أخرى إلى القعود ولكن أبو زيد وقع من نفسه قاعدا.

ــ تتخلص من المشنقة بكلمة.

ــ بكلمة! عن أي شيء؟

ــ لا تتغافل . هل نسيت الليلة البارحة؟

ــ ماذا جرى البارحة؟ شربنا عرقا وصرنا صديقين. أهكذا يصنع الصديق بصديقه؟ (واغرورقت عيناه)

ــ لقد هددت ورده كسار مرارا بفضح السر، وقلت إنك ستطلع إلى السطح وتنادي به. أنا أكلفك بأقل من هذا. توشوشه في أذني"([2]).

ويبدو من عرض شخصيته، أنها بنيت بحيث تكون مع الأقوى؛ إذ إنه صرح لزينة قبل أن تقدم على قتله أنه كان ينوي ترك العمل مع الأتراك لمّا رأى الغلبة صارت للعرب.

([1]) عواد، **الرغيف**، ص 14.

([2]) المصدر نفسه، الصفحة 35

ـ شخصية إبراهيم فاخر:

ورد وصف ما يحويه منزل إبراهيم بك فاخرـ وقد ذهب طام طالبا منه المساعدة ـ لإقامة المفارقة بين حال أهل قريته الذين يموتون جوعا، وحاله المترف:

" وظل يمشي حتى بلغ بابا صغيرا مشبكا بالحديد، فأطل فرأى دجاجا وأقفاصا وحبيشياً يتبختر في الساحة، وغزالا له قرنان طويلان، وطيرا له ريش ملون وذنب عظيم بألوان ورسوم أخاذة. ولم يكن يعرف الطاووس ..."([1]).

وإذ تتصدى له العصابة البيضاء باعثةً له العديد من التهديدات، طالبةً منه أن يرد الحقوق إلى أصحابها، تحاول زوجته أن تقنعه بالإذعان لمطالبهم حفاظا على سلامته، فيأبى، بما يعكس جشعه، الأمر الذي فاقم جوع أهل القرية:

" ـ لو أعطيت كلا من هؤلاء المساكين ...

فقاطعها غاضبا:

ـ ماذا ! أعطيهم أيضا؟!

ـ أنا لا أقول لك أعطهم بالمئات. ولكن أرسل إلى كل واحد ثلاث ليرات أو ليرتين. أتظن أنهم سيذهبون إلى العصابة ...

ـ تعودين إلى العصابة؟ اقطعي هذا الحديث. فليرهنوا بيوتهم وأملاكهم عند سواي ... هذه نتيجة المعروف مع الفقراء.

ـ أما قلت لي إن بيت أبو سعيد كسار وأملاكه تساوي ستمائة ليرة عثمانية على الأقل فاسترهناها بمئة ورقا؟"([2]).

ويعد التغير اللاإرادي في شخصيته المتمثل بإصابته بالجنون، وقد ثار أهل القرية عليه، ودخلوا بيته وحطموه، مبالغة في بناء شخصيته ورسمه، وكأن من يسير ضد الثورة لا بد وأن يلقى نهاية مأساوية.

([1]) عواد، **الرغيف**، ص 149.

([2]) المصدر نفسه، الصفحة 166.

ـ شخصية ورده كسار:

سبق وأن تطرقت إلى شخصية ورده كسار، وشخصيتها القوية، وكونها أول امرأة تدير دكانا في القرية ... إضافة إلى غرابة طباعها وقسوتها التي شملت ابنها.

ولعل شخصيتها بنيت بذاك الأسلوب، لتفسر تعاطيها مع العسكر التركي دون أن تجد في ذلك ضيرا أو أن تشارك الناس كرههم لهم، إذ إنهم بالنسبة إليها مصدر رزق. وأفعالها في هذا الشأن تتعدد في الشريط اللغوي السردي ـ قبل أن تصاب بالجنون ـ أذكر منها:

" **كان الجنديان طليعة السمار. ثم توافد بعدهما زبائن كل ليلة، فحفل جو الدكان بالقلابق ودخان السيكارات وخليط النكات والعربدات تركية وعربية، وورده تبسم لهذا، وتجيب ذاك، وتلبي طلب الآخر، لا تكل لها يد ولا يمل لسان ...**"([1]).

ومما لا يعد منطقيا في بناء شخصية ورده، هو إصابتها بالجنون إثر استدعائها إلى التحقيق؛ إذ إنها حسب الاسترجاع كانت قد اعتادت قسوة الحياة، وهي لا تزال صغيرة، فالضرب والإهانات والتحقير أشياء ألفتها من أبيها قبل زواجها من سعيد كسار. وسواء أتلقت تلك الإهانات والضرب من أبيها أم من سواه، فالأمر سيان، فلا مبرر منطقيا لجعل نهايتها تبدأ بالجنون، لا سيما أن المؤلف بالغ في تصويره:

" **على أن أفظع ما آلم الصغير أنه أصبح ابن مجنونة! وتطور جنونها فلم تعد تضحك ولم تعد تتمتم، بل تلتزم الصمت وتنتبذ ركنا تقعد فيه مسددة إلى الأرض عينين فارغتين. وتأتيها النوبة بين ساعة وساعة، فترفع إزارها إلى وجهها وتزغرد بأعلى صوتها: لللللللللي** "([2]).

ولا يقف الأمر في تصوير جنونها عند ذلك، إذ إنها ترفع إزارها أمام أهل القرية وتزغرد، ما يسبب حرجا لطام محاولا أن يستر عريها فتأبى إلا أن تكمل الزغردة... وتصدر من وردة تصرفات في جنونها تتناقض مع السابق:

" **ذهب الجنون بعقل ورده وعوضها منه فطرة عجيبة. كانت ترى أن الرزق لا يأتي إلا على يد ابنها فشرعت تلحق به، كأنها مربوطة إليه برسن. لا تكلمه ولا تنظر**

([1]) عواد، **الرغيف**، ص 22.

([2]) المصدر نفسه، الصفحة 145.

إليه، ولا ترى أحدا من الناس ولا من الأشياء حواليها. تلتزم السير خلفه فإذا وقف وقفت، وتميل معه إذا مال، يمينا وشمالا كما يشاء، وادعة مطمئنة، لا تأمر ولا تتوسل، ولا تؤذي أحدا ما لم يتعرض لها"([1]).

ومن ثم، يعود ليصور ما آلت إليه أمورها وقد انقطعت المؤونة عن ابنها وعنها بصورة فيها من البشاعة الشيء الكثير:

" ففتش عليها يوما فوجدها في الوادي تأكل من جيفة بغل منتنة. وبغتها يوما آخر تذبح قطة وتلتهم لحمها المطاط نيئا. ثم دب الورم في رجليها فعظمتا وقعدتا بها لا تقوى على الخروج ولا على القيام من مطرحها على باب المراح ..."([2]).

ويمتد التصوير مبالغا في تصوير حال ورده حتى في موتها، ولكأنه يُفهم أن ثمة نهاية فظيعة تطال من كان ضد الثورة، مستفيدا من وجود المستعمر. ووردة في صورتها الأخيرة في المحكي تُصوَّر وقد اضطرها الجوع أن تأكل جثث البشر، ويتفق أن تكون جثة أبي زيد، الذي فــُهم ضمنا من سياق الحكي أنه هو الذي وشى بمكان سامي عاصم، لتشمله بذلك النهاية المأساوية:

" هذا قمباز أبو زيد، وهذه شعرات ورده، وهاتان يداه ... بل يداها هي ملقيتان عليه ... وأسنانها في فخذه، والفخذ معروقة قد انكشط لحمها عنها وعلقت قطعة منه بتلك الأسنان المكشرة ... وانفرجت رجلاه هو في الاستسلامة الأخيرة، وقد انضمت قدماها هي وتجمعتا وغابت إحداها تحت حجر"([3]).

([1]) عواد، **الرغيف**، ص 148.
([2]) المصدر نفسه، الصفحة 168.
([3]) المصدر نفسه، الصفحة 171.

ثانيا : تقنيات الرواية السردية واللغة:

بنيت رواية الرغيف اعتمادا على تقنيتين سرديتين: الحوار والتصوير السردي، ، ولولا وجودهما وتعاضدهما مع العناصر السردية، لتحولت الرواية إلى رواية تسجيلية بحتة؛ وذلك لعناية الرواية بالحدث عناية بارزة.

أ ــ الحوار:

تعددت المشاهد الحوارية في الرغيف تعددا ملحوظا على طول الشريط اللغوي السردي، وتميزت بطولها وامتدادها عبر صفحات، ولغتها البسيطة القريبة في بعض المواضع من العامية، ما أعطى الرواية وهم الحضور والفورية، إضافة إلى تأديته وظائف عدة كسرت رتابة السرد، وقللت من حضور الراوي، أبرزها بالآتي:

1) حُمِّلت الحوارات أبرز تطورات الحدث التي لو ذكرت ضمن سرد الراوي، لأدخلت الرتابة إلى الرواية، ولتحولت إلى سرد تاريخي في بعض مواضعه. ومن أهم الأحداث التي وردت في الحوار:

ــ تخفي سامي بهيئة رجل دين مغيرا اسمه. (ضمن حوار زينة مع جدها).

ــ إقدام سامي على قتل رجل تركي وقت اختبائه في المغارة. (ضمن حوار سامي مع زينة).

ــ انتماء سامي وكامل أفندي إلى الجمعية القحطانية.(ضمن حوار سامي مع كامل).

ــ إقدام شفيق أفندي وسامي على الهرب ضمن حكاية طويلة ذكرت أبرز أحداثها على (لسان المتحاورين في عاليه).

ــ ظهور العصابة البيضاء، ونشوء ثورة في الحجاز ضد الأتراك. (ضمن حوار كامل مع طام).

ــ الحيلة التي لجأ إليها الأتراك لتغطية نجاح هروب سامي وشفيق أفندي (ضمن حوار خليل المعلا مع زينة).

ــ تحول مجرى الثورة إلى صالح العرب، وتراجع الأتراك في بعض الأماكن. (ضمن حوار خليل المعلا مع زينة)

ــ استشهاد سامي في إحدى مواجهاته مع الأتراك. (ضمن حوار كامل مع زينة)

وللاختصار فإنني سأكتفي بجزء من الحوار، الذي يبين قصة هروب سامي وشفيق، مقتبسة منه أبرز الأحداث في الحكاية:

" **ــ شيء عجيب!**

ــ شيء لا يصدقه العقل!

ــ السجن محاط بالحراس المسلحين ولا تغمض لهم عين طول الليل!

ــ هو نفسه حارس.

ــ من كان يظن أن حارسا يهرب من السجن الذي يحرسه!

ــ والظريف أن سجينا مفقود من السجن.

....

وتزحزحت الحلقة لشاب يدخل فيها ملهوفا، وشقت زينة لنفسها منفذا وأتلعت عنقها، فقال:

ــ رأيت جثة هنا، هنا. رأيت جثة هنا! اقتربت من ضابطين وسمعتهما يقولان: " قتلاه وهربا"، أي صاحب الجثة، وهو حارس من حراس السجن. فهمت منهما كل شيء. كانا يتكلمان بالتركية ويظنان أنني لا أفهمها أو لا يشعران بي. ولكني كدت آكلها حربة من الحاجب. (وتوقف هنيهة يتنفس) رئيس الحراس قتل معاونه وهرب.

ــ رئيس الحراس!

ــ هو هو!

ــ شفيق أفتدي رئيس الحراس"([1]).

2) وردت بعض ملامح الشخصيات وطباعها وأهم ما يميزها ضمن بعض الحوارات، الأمر الذي أبعد بدوره الأسلوب التقريري الكلاسيكي المستخدم لعرض الشخصية، وجعل كلام الشخصيات ناقلا صفاتها، وفيما يلي أبرزه:

ــ تلقيب رشدي بك بالغول. (ضمن حوار سامي مع شفيق)

ــ إدمان راسم بك على شرب العرق يوميا، وكان قد ادعى العفة والامتعاض عندما قدمت له ورده في دكانها. (ضمن حوار زينة مع راسم بك)

([1]) عواد، **الرغيف**، ص 116+117

ـ يعيش طانيوس في الحياة دون هدف، وما يهمه هو أن يأكل ويشرب ويعيش حياة المترفين في ساقية المسك، وإنما يصحب زينة مؤلفا معها العصابة، أملا منه في زواجها. (ضمن حوار زينة مع طانيوس).

ـ اتصاف إبراهيم بك فاخر بالجشع. (ضمن حواره مع زوجته)

ـ اتصاف شفيق أفندي بخفة الظل. (ضمن حواره مع سامي وكامل أفندي). وفيما يلي جزء منه:

" **ولم يكد كامل يفرغ من صلاته حتى قال:**

ـ هذا المؤذن يقتلني. يصيح كالديك الأبح، ولا يرضى حتى يلحن. أمؤذن ويلحن؟!

وكان كامل صاحب صوت رخيم، ومجودا حسن التجويد. وقد طالما هم بالوثوب من فراشه واعتلاء المأذنة مكان ذلك الشيخ الأبله. فرفع شفيق أجفانه الكثيفة وقال:

ـ طرد هذا الشيخ من المأذنة أهم لديك من طرد الأتراك من دمشق!

ـ يفسد والله علي صلاتي، حتى لأتمنى لو مت قبل سماعه.

ـ برصاصة أبي اللسان. قه قه قه.

وأسعفه سامي:

ـ ها ها ها!

...

...

فعاد شفيق إلى المزاح:

" **أنا عربي مثلك! أنا عربي مثلك! لا تقتلني! لا تقتلني!** ...

فاشتعل وجه كامل خجلا والتفت إلى سامي يستنجده على صديقه القاسي ..."([1]).

([1]) عواد، **الرغيف**، ص 204+205.

3) أضفت الحوارات إلى الرواية عنصر التشويق، وذلك لأنها حوت في بعض مواضعها إعلانات واستباقات غير مكتملة، تجعل القارئ يتابع السرد في حركته باحثا عن تحققها. أذكر من الإعلانات:

ـ إعلان طانيوس أن مكروها سيصيب إبراهيم بك إن لم يرجع للفقراء حقوقهم. (ضمن حوار طانيوس مع طام).

ـ الإعلان عن العهد بين شفيق وسامي القاضي بأن يقتل أحدهما الآخر إن أصيب وذلك خوفا من أن يقع أسيرا بيد الأتراك.

ومما تجدر ملاحظته أن كلا من الإعلانين قد تحقق؛ وفيما يتصل بالإعلان الثاني فقد أصيب إصابة بالغة اضطرت سامي أن ينفذ العهد.

ب ـ التصوير السردي واللغة:

تعددت مقاطع التصوير السردي في الرواية وحُمِّلت لغة تصويرية وشعرية، أسهمت في إبراز العنصر الفني في الرواية الذي كاد يضيع بين بساطة لغة الحوار، وتتابع الحدث في السرد. ويلحظ أن تلك المقاطع كانت ترد إما لتصدير الأجزاء الجديدة داخل الفصول، أو لنقل مشاعر زينة وسامي بأسلوب غير تقليدي، أو في وصف بعض الأحداث داخل الجبهة، إضافة إلى نقل أحلام عجائبية حلمت بها زينة وسامي كانت بمثابة إعلان عما ستؤول إليه الأمور.

ومن التصوير السردي الذي جاء يتصدر الأجزاء الجديدة داخل الفصول بما يعد تمهيدا للبدء بحدث جديد:

" **كانون الثاني 1918.**

انقطع الثلج فجأة، وأبت السماء أن تكمل نسج الثوب الأبيض الطاهر لهضاب "الطفيلة" وأوديتها وسطوح بيوتها الواطئة المتناثرة على السفح. وهبت الرياح باردة مولولة، تطرد الغيوم في الجلد، فتتراكض متدافعة متراكبة كالقطيع المذعور. وتعالى صراخ النساء والأطفال في ذلك الليل الدامس، وامتلأت طرق القرية الضيقة الوجلة بالناس يتنادون تحت الزمهرير ثم يتفرقون كتلا وأفرادا، يتلمسون مهربا أو يستخفون اتقاء الثأر الفظيع"([1]).

([1]) عواد، **الرغيف**، ص 216

ويعد التصوير السابق تمهيدا لحدث محاولة الأتراك استرداد الطفيلة، وما تبعه من تطورات.

ومن وصف الحدث والأحوال الجوية المحيطة به، باستخدام التصوير السردي ما قام به العرب من مواجهة الأتراك حفاظا على الطفيلة:

" **ثم طلع من فم الوادي ضباب، وأخذ يدنو متقلبا، متكاثفا، متهاديا كحيوان بدين جبار، مسخ هائل في الحيوانات له مئة رأس ولا رأس، وألف قائمة ولا قائمة، وجسم يتمطى على رأي العين، يغمر الوادي فالسفوح فالآكام، ويجتاحها صاعدا متمددا إلى غير حد** ... "([1]).

أما الأحلام العجائبية التي نقلت بالتصوير السردي، فإنه يصعب نقلها لما احتلته من مساحة لغوية سردية، واختصارا، فإنني سأنقل جزءا من حلم زينة، الذي يؤوّل بنجاح الثورة، لكن بدم الشعوب وأرواح الشهداء، إذ ينتفضون بعد عذاب شديد:

" **ثم إذا هنالك مثل النقاط تتململ تحت الضباب، وإذا هذه النقاط خرفان لا عد لها، قطيع عرض السهل، متزاحم متراص، يقفز في ركضه قفزا كما لم أر في حياتي خرفانا تركض قط. وأنا أتقدم وقلبي يهبط في صدري ويعلو. فإذا ذئب يحك بي ويمرق كالسهم، فالتفت خلفي فرأيت ذئابا كثيرة، تهجم مكشرة عن أنيابها وعواؤها يملأ الجو** ..."([2]).

ويلحظ من السابق دور التصوير السردي في الابتعاد قليلا عن أجواء الحدث المركزي المتابع بوضوح وسرعة، ولكنه لم يخرج منه، إذ إنه ظل داخل إطاره متقنعاً بلغة تختلف كثيراً عن لغة الشخصيات وسرد الحدث مجردا من التصوير.

([1]) عواد، **الرغيف**، ص 217

([2]) المصدر نفسه، الصفحة 78.

المبحث الثاني

رواية طواحين بيروت

توطئة:

صدرت رواية طواحين بيروت عام (1973)، أي بعد رواية الرغيف بما يزيد عن الثلاثين عاما. وقد كتبها عوّاد عام (1968)، حيث كان يعمل سفيرا لبلاده في طوكيو، وعنها يقول:

"انصرفت في 1968 إلى التأليف. كانت الحركة الطلابية التي قامت في بيروت في ذلك الوقت تهدد بالتحول إلى ثورة، وكنت أتتبع أخبارها يوما بعد يوم بواسطة الصحف والإذاعات. ومنها، أي من تلك الحركة، انطلقت في كتابة " طواحين بيروت". ولعلّ بُعدي هو الذي أتاح لي أن أرى الأمور كما هي وأستكشف مراميها في رواية اتفق النقاد على أني توقعت فيها ما حصل في حرب السنتين وما تلاها من أحداث.

بعد فراغي من كتابة طواحين بيروت 1969 تلكأت في دفعها إلى الطبع وجمدتها في درج في مكتبي، لخشيتي إذا ظهرت للناس أن تؤثر على وظيفتي، فأنا موظف، والموظف مطالب بالدفاع عن دولته، فكيف إذا كان سفيرا يمثلها وينطق باسمها واسم رئيسها. وأنا في روايتي أضع المسؤولين كبيرهم والصغير في قفص الاتهام وأصدر عليهم الأحكام."([1])

ومع أن عوّادًا ــ حسب السابق ــ انطلق في روايته من أحداث بلاده في أعقاب هزيمة (1967)، وما تبعها من نشوء للأحزاب، وتشكيل للحركات الطلابية، إلا أن الرواية تظهر لمتتبع سردها، أنها بخلاف الرغيف، تخلو من حدث معين ترتكز إليه، إذ إنها كانت تمر على أحداث الحركات الطلابية وما ينشأ عنها من إضرابات باختصار بذكر أبرز تطوراتها، في حين كانت تعنى بنقل تضارب الأفكار وتناقضها بإسهاب شديد.

وعليه، فقد تعددت شخصيات الرواية لتكون ممثلة للأفكار كافة على اختلافها، الأمر الذي نشأ عنه تعدد الأحداث التابعة لكل شخصية، وإن كانت تتقاطع في بعض منها. ومع ذلك يظل الحدث الأساسي غائبا عن الرواية ويعتريه الكثير من الضبابية وعدم الوضوح.

([1]) عوّاد، توفيق يوسف (1984)، **حصاد العمر**، إعادة طبع 2001، بيروت : مكتبة لبنان، ص 276،275.

وقد حدد إبراهيم السعافين الفكرة المركزية للرواية من أنها " تدور حول الحركة الصاخبة التي لا ينجم عنها غير اللاجدوى والعبث والدوران حول المشكلة دون اقتحامها" ([1]). ومن ثم، فقد بنيت الرواية بأن اختيرت لها شخصيات تعكس تناقض المجتمع اللبناني مقابل أخرى تمثل الأحزاب والحركات الطلابية التي تنادي بمطالب عادلة، ما أدى بدوره إلى اللاجدوى، ضمن ما أشار إليه المؤلف بطواحين بيروت.

أولاً : البناء السردي لرواية طواحين بيروت:

نظرا لارتكاز الرواية على فكرة محورية، فقد تعددت شخصيات الرواية ــ كما ذكرت في التوطئة ــ لتعكس خلفية المجتمع اللبناني بتناقضاته المتعددة التي لا تعد صالحة أو مهيأة لنشوء أحزاب وحركات، لا سيما أن المشتركين فيها ما هم إلا عينة تضم تلاوين المجتمع المختلفة التي لا تلبث أن تظهر تناقضاتها بقوة في كل اجتماع أو تجمع ...

وقد أدى اكتظاظ الرواية بالشخصيات التي قاربت الثلاثين شخصية، إلى تنوع الأحداث الفرعية الخاصة بها، وهذا بدوره استدعى، أن تُذكر باختصار وتسريع، وكأنها حكايات قصيرة وزعت في ثنايا الرواية، لذا كان لا بد أن تُصطنع لأجلها شخصية محورية تكون الأكثر بروزا، بحيث يتم من خلالها التعرف إلى الشخصيات المكونة للمجتمع. ومن هنا، جاءت شخصية تميمة، التي تعد مفتاحا لفهم الراوية، لذا فإنني سأعمد بإيجاز إلى توضيح ذلك ليتيسر فهم تشكيل المكونات السردية:

تبدأ الرواية بظهور آمنة نصور وابنتها تميمة، وهما تستعدان نزول بيروت، وتظهر تميمة مستعجلة أمها التي تنشغل بترتيب سلٍّ لابنها جابر الذي يقيم في بيروت لغاية الدراسة. ويتضح من إلحاح تميمة امتعاضها من قرية المهدية، مقارنة إياها ببيروت المدينة الكبيرة حيث موطن أحلامها. وتمضي أحداث الرواية بأن تنتقل تميمة إلى بيروت بعد نجاحها في الثانوية، وسفر جابر إلى غينيا حيث والده. وفي بيروت يتاح لتميمة ــ نتيجة للأحداث والمواقف التي تحصل

([1]) السعافين، إبراهيم (1996)، **تحولات السرد ــ دراسات في الرواية العربية**، (ط 1)، دار الشروق للنشر والتوزيع، ص 234

معها ــ أن تتعرف شخصيات عدة هي نفسها نماذج الرواية المتناقضة التي تعكس تشكيل المجتمع، ضمن أجواء من التوتر، والمظاهرات والإضرابات؛ إذ تعرفت:

ــ الشخصيات الممثلة للأحزاب والحركات الطلابية. يمثلها: هاني الراعي، قاسم هلال، لميا شارون، وغيرهم.

ــ شخصيات تحرِّض على الثورة، لكنها فاسدة متناقضة مع ذاتها. يمثلها الصحفي رمزي رعد.

ــ الشخصيات المتمسكة بالنزعة الطائفية، ولا تتقبل التسامح بين الأديان. يمثلها: أهالي قرية دير المطل المسيحيون، ومن المسلمين جابر شقيق تميمة، وصديقه حسين القموعي.

ــ الشخصيات المتسامحة الداعية لمحو النزعة الطائفية. يمثلها: الممرضة ماري المسيحية المارونية، وهاني الراعي المسيحي الماروني.

ــ فئة العمال الكادحة التي تُهضم حقوقها. يمثلها: العمال في نقابة عمال المرفأ.

ــ الشخصيات الفدائية. يمثلها: أبو عزيز اليافاوي، وابنه عزيز.

ــ الشخصيات الفاسدة أخلاقيا التي تتاجر بأعراض الناس. يمثلها: الست روز، وجلال الكرش.

ــ الشخصيات التي تعاني التفكك الأسري. تمثلها: الخادمة زنوب التي باعها أبوها أحمد الإبراهيم، لروز، متقاضيا أجره نهاية كل عام.

وعليه، فقد بنيت الطواحين بناء على الاهتمام بعنصرين سرديين هما: الشخصيات، والزمن، كما سآتي إلى بيانه.

1 ـــ الزمن:

يعد الزمن ـــ بتوظيف تقنياته ـــ المشكّل الأبرز لبنية طواحين بيروت، إذ إن تقنيات تسريع السرد، والمفارقات الزمنية لا سيما الاسترجاع أسهمت في تنظيم ظهور الشخصيات الثانوية، واختصار حكاياتها. أما التقنيات التي من شأنها أن تبطئ السرد فقد وظفت لخدمة الفكرة المركزية والتركيز على شخصياتها الرئيسة وإظهار أفكارها بإسهاب.

(أ) المفارقات الزمنية:

ـــ الاسترجاع :

ورد في الرواية اثنان وعشرون موضعا للاسترجاع، ما بين استرجاعات داخلية وخارجية. ويلحظ أن الداخلية أدت وظائف عدة أبرزها:

ـــ سدت الاسترجاعات الداخلية الثغرات السردية في النص. مثل غياب تامر نصور عن ولديه؛ إذ ورد في الاسترجاع أنه ترك المهدية مهاجرا إلى غينيا، حاله حال كثيرين في القرية. أما الاسترجاعات الخاصة بشخصية تميمة فهي عديدة، سأرجئها حتى توضيح شخصيتها.

ـــ اختصرت الاسترجاعات طول الشريط اللغوي السردي؛ بما توفره من ذكر الحكاية المسترجعة بإيجاز. الأمر الذي وفر مساحة سردية أكبر للأفكار، لاسيما وأن الرواية لا تعنى بالحدث قدر عنايتها بالفكرة. ومن الاسترجاعات التي تحمل هذه الصفة، استرجاع ماري أول قصة حب مرت بها، ضمن المونولوج المُسرّد:

" **أحبت طبيبا في أول عهدها بالعمل. خيّل إليها أنها تحبه. كانت تجد سرورها في معاونته والدوران حواليه، ولو طلب منها العمل إلى جانبه طول الليل لما أحست بحاجة إلى راحة ولا نوم... تزوج وسافر إلى أوروبا لشهر العسل. لم تكد تراه في المستشفى من جديد حتى عاد إليها سرورها وكأن شيئا لم يكن. وضاعف هو محاسنته لها وأصبحت هي تصارحه بأشياء. لعلها لم تحب فيه منذ البداية إلا شبهه بالمرحوم أبيها. جبهته العريضة، وإطلالته، ونكاته**" ([1])

([1]) عوّاد، توفيق يوسف (2007)، **طواحين بيروت**، طبعة جديدة، مكتبة لبنان: بيروت، ص 181+182.

ـــ ظهرت بعض نماذج المجتمع اللبناني ضمن بعض الاسترجاعات الواردة في الحكاية، مثل أهالي قرية دير المطل المسيحيين الموارنة الذين يرفضون أن يُعلــّم أبناءَهم معلمٌ مسلم؛ إذ استرجع سامي قصة تخصهم محدثاً بها تميمة، مفسراً سبب تصرفاتهم التي تعود إلى أحقاد الحرب العالمية الأولى؛ إذ حول الأتراك الكنيسة في قريتهم إسطبلا لخيولهم([1]).

كما وذُكِر جميل الموالي ضمن استرجاعات آمنة، الذي يعد نموذجا لعينة من عينات المجتمع اللبناني، تلك التي هاجرت ردحا من الزمن، وعادت بالأموال مكتسبة من خلالها منزلة مرموقة بين الناس([2]).

ـــ فسّرت سلوك بعض نماذج الشخصيات التي توجد في المجتمع اللبناني، مثل عمل الست روز بالدعارة، وإدمان أبي عزيز اليافاوي الملقب بأبي شرشور على الحشيشة، وسلوك المحامي أكرم الجردي المسلم الشيعي الذي يتخذ لنفسه عشيقات، ويرتاد أماكن مشبوهة ومنها منزل روز.

أما الوظائف التي نهضت بها الاسترجاعات الخارجية، فيمكن إجمالها بالآتي:

ـــ نقلت أفكار الشخصيات؛ إذ إنها جاءت ممثلة للفكرة التي يحذرون منها، أو يتحدثون فيها. الأمر الذي انعكس على فنية اللغة المستخدمة في السرد، التي وظفت الحكايات كأمثلة. إضافة إلى ما وفرته من وقفة مناسبة موضحة للأفكار، ومنها:

يوصل قاسم هلال لأصحابه فكرة تدعو إلى ضرورة الابتعاد عن الأسماء الرنانة في تأسيسهم حزبهم، والتي قد توحي بأشياء أكبر مما ينادي به، فتضيع الغاية من تأسيسه، مستذكرا الحكاية التالية:

" **تعرفون حكاية الزنجي الأميركي جيمس فانيلي؟ دخل جيمس فانيلي المستشفى لمعالجة قرحة، فوصفوا له من جملة ما وصفوا حبوبا تدعى دوريدين. تعافى تماما وخرج من المستشفى. ولكنه لم يلبث أن لاحظ تحولا عجيبا في لونه. كان أهله وجماعته ينظرون إليه فلا يصدقون عيونهم. شهران. ثلاثة. أربعة. وإذا بزنجي الأمس قد انقلب رجلا أبيض! المأساة التي كان يعانيها جيمي فانيلي انقلبت إلى مأساة أعظم لتحوله رجلا أبيض. أنكره الزنوج. لم يعترف به البيض. طلقته امرأته. هجر بيته ومدينته ... آخر خبر عنه أنه أقام الدعوى على**

([1]) عوّاد، **طواحين بيروت**، ص 64.
([2]) المصدر نفسه، الصفحة 51.

المستشفى مطالبا بنصف مليون دولار تعويضا عن تحطيم حياته... لا لزوم لنا لحبوب الدوريدين. سنعالج أنفسنا بأعشاب حقولنا."([1])

ـــ جاءت في بعض المواضع لكسر رتابة السرد المثقل بالأفكار الحزبية والمطالبات الطلابية، لتضفي شيئا من الفكاهة. لكنها لم تستطع أن تحقق ذلك إلا لشخصيات الرواية، أما القارئ الضمني، فيقف مرة أخرى، وكأنه يواجه كتابا للمعلومات العامة، أو يقرأ مجلة. ومنها ما أورد على لسان قاسم هلال أيضا، في اجتماع أهل قرية دير المطل الذين يحتفلون بأعياد الميلاد، محاولا أن يلقي خطبة يرحب فيها بالحضور من الجيل العتيق ـــ كما يسميه هو ـــ مستذكرا ما قرأه في مجلة (النيوزويك) عن الطوطم، بغية إضحاك الحضور من الجيلين:

" ألا تعرفون ما الطوطم؟ إله أسطوري، إله عجيب ومسكين. كانت القبيلة البدائية في العصور الخالية تتخذ من الطوطم شعارا لها. وفي دراسة قام بها العلماء ـــ هكذا قرأت في مجلة " نيوزويك" الأميركية ـــ تبين لهم أن الطوطم كان في الواقع رمزا للأب أو الجد، كبير السن، يجب أن نقول شيخ القبيلة. كانوا يعبدونه طوال السنة ...ومع أن مسه محرم فقد كانوا يحتفلون في آخر السنة بقتله رميا بالحراب، ثم يأكلونه مشويا على النار... ثورة الجيل الجديد في العالم، تلك التي ينادي بها البعض في لبنان... ولكني جئت لأقول لكم إننا نحن في " قرنايل " لن نشوي آباءنا وجدودنا، ولن تأكلوهم عندكم بإذن الله.

ضحكت ماري ملء قلبها ـــ بقيت تميمة ساكتة ـــ "([2]).

ويلحظ على السابق، أن لغته لا تناسب المروي لهم أو المخاطبين في السرد من شيوخ ونساء وأطفال من أهل القرية ضمن الموقف المذكور.

ـــ الاستباق:

وردت الاستباقات في الطواحين غير مرة، ويلحظ أنها كانت ترد بأن يُصرّح بالحدث بشكل عام باستخدام صيغة المستقبل للفعل المضارع، وتُترك نتائجُه حتى موضع لاحق من الرواية. ومن هذه الاستباقات ذكر المصدر الذي لجأت إليه تميمة محاولة استدانة قسط الثانوية العامة:

([1]) عوّاد، **طواحين بيروت**، ص 202+203.

([2]) المصدر نفسه، الصفحة 138.

" على أنها كانت قد حسبت حسابها فبين وصول الرسالة إلى غينيا ووصول الجواب بالمال إلى لبنان شهر أو يزيد. والمدرسة تفتح أبوابها بعد يومين، والقسط لا ينتظر.

ستذهب إلى الحاج فضلو في طلب سلفة على الدفعة المقبلة من إفريقيا. فوافقتها أمها"([1]).

وقد يذكر الاستباق ضمن حوار الشخصيات، ومنه ما ذُكر على لسان أوديت تخبر به الست روز ما ينوي أن يفعله أكرم بك باليغموريين:

" ـــ وماذا عمل رمزي رعد؟ قال الحقيقة. قلمه من ذهب. أكرم اتفق معه على سلسلة مقالات ضد اليغموريين. زاره في السجن وتم كل شيء. وعندما يطلع رمزي يطلع رأسا مع أكرم إلى البقاع ليرى بعينيه ويسمع بأذنيه ويكتب. الفكرة فكرتي. "([2])

ومنه أيضا، إعلان هاني لتميمة عن نيته وأصدقائه في تأسيس اتحاد لرابطات الطلاب:

" ـــ تريدين أن تزوريني في غرفتي؟ سنؤسس اتحادا لرابطات الطلاب في جامعات بيروت الأربع ومعاهدها العليا. تدخلين رابطة دار المعلمين والمعلمات. وتأتين لزيارتي بعد انتخابك عضوا في مكتبها "([3]).

ويلحظ على الاستباقات الواردة في الطواحين، أنها وفرت للرواية بنية متماسكة، إذ كانت بمثابة خيوط رُبطت من خلالها الأحداث الفرعية العديدة الناتجة عن تعدد الشخصيات، وغياب حبكة واضحة تنصب فيها الأحداث وتترابط. هذا بالإضافة إلى دورها في إبقاء القارئ الضمني في حالة ترقب وانتظار لما ستؤول إليه الأحداث في سيرورتها.

(ب) السرعة السردية:

يُعدّ توظيفُ أساليب تسريع السرد وإبطائه، ضمن مقولات الزمن السردية، من مُشَكِّلات بنية الطواحين الأساسية التي تحوي في تشكيلها تجريبا واضحا يعتمد تكثيف الأقوال لإبراز

([1]) عوّاد، **طواحين بيروت**، ص 33.

([2]) المصدر نفسه، الصفحة 89.

([3]) المصدر نفسه، الصفحة 104.

الأفكار، وفي الوقت نفسه، تعددا للشخصيات وحكاياتها. الأمر الذي جعل من الزمن أداة منظمة تبرز على نحو واضح على طول الشريط السردي للرواية.

ـــ تسريع السرد:

كثرت المواضع الدالة على التلخيص والحذف بنوعيهما الصريح والضمني بشكل يسترعي الانتباه، ويتساوى في ذلك اختصار الأحداث التابعة للشخصيات أو الأحداث العامة المرتبطة بأوضاع البلاد السياسية، وفيما يلي بيانه:

- ـــ استخدم الحذف الضمني الذي غالبا ما يتبعه التلخيص بالإتيان على أبرز تطورات الحدث، في ذكر خلفيات وماضي الشخصيات الثانوية التي كانت تظهر في السرد ملبية أفكار الرواية أو مظهرة نماذج شخصياتها. ومنه اختصار حكاية الست روز قبل ما يزيد على عشر سنوات.
- ـــ وُظّف التلخيصُ لاختصار بعض الحوادث التي كانت تحصل مع الشخصيات الثانوية. وقد كان ذلك لأنها لا تشكل قيمة بحد ذاتها، إلا بقدر لزومها لخدمة أفكار الرواية، لا سيما تعذر نشوء أحزاب في ظل غياب جاهزية مجتمع لا يزال يحكم بالطائفية والقبلية. ومنه تلخيص ما حصل مع حسيب المعلم المسلم:

" **وكان الأمر إلى هذا الحد هينا والزحام في نظر هاني شائقا لو لم يزر دير المطل نائب المنطقة بدعوة من المختار، وفي اليوم التالي للزيارة يتصدى مجهول للمعلم على درب الكروم ويشج رأسه بالعصا طالبا منه أن يعود من حيث أتى، إلى النبطية، يبيض النحاس ـــ مؤامرة لم تخف على هاني ولا على حليفه الأب أندره. " يولعون النار لحمل الحكومة على سحب المعلم وتعيين سواه" ولكنهما تلقياها بالستر والدهاء: كمّ هاني فم حسيب المبيض عن ذكر أي شيء مما وقع له، ونقله الأبونا إلى ديره وأسكنه بين رهبانه"**([1]).

ومنه، تلخيص حادثة تعرض أكرم الجردي للضرب والطعن من أنصار النائب شوكت اليغموري. وتلخيص ما آلت إليه الليلة التي جاء فيها والد زنوب كي يتقاضى أجره كما اعتاد في

([1]) عوّاد، **طواحين بيروت**، ص 67.

نهاية كل عام، وغيرها. ومما يلحظ أنه في الحوادث السابقة، كان يلجأ إلى التصريح بأن الحادثة ذكرت باختصار:

" **وخلاصة الخبر أن ثلاثة ملثمين كمنوا للمحامي والصحافي في الطريق ...**"([1]).

ومما يجدر ذكره، أن التلخيص في بعض مواضعه كان يحدث خللاً بالبناء السردي للرواية؛ إذ بدا كأنه تعداد للنقاط لا رابط بينها، حيث شكّلت بمجموعها أبرز الأحداث التي لم تراعَ بذكر تطوراتها، وأهملت لحساب أفكار الرواية، ما تطلب أن تُستأنف ملخصة، ومنه:

" **دار المعلميين والمعلمات. دروسها ومطالعاتها. النقابة وأبو شرشور. ترك اليافاوي الحشيشة إلى الترانزيستور فعلقه بعنقه بجانب الشرشور يتابع أخبار الفدائيين. وزيارات الأستاذ الجردي لماري في الشقة بعد خروجه من المستشفى. يطلبان إليها أن تكون دائما معهما، المحامي يتحدث وماري تحوم مرفرفة. كل ما رأته بينهما من الحب أن الممرضة تدلك له ذراعه، يحاول أن يلقيها في حضنه فتأبى إلا أن تمددها على المسند، ويتضاحكان. وما عدا ذلك فأخبار اليغموريين. دائما اليغموريين...**

وهاني لا تراه منذ عودتها إلى بيروت ــ عشرة أيام ــ إلا لماما. في اللقاء الأخير قضى وقته في الكلام عن الحزب.

كانت الأفكار في أوساط الطلاب، بالرغم من عودتهم إلى دروسهم، تزداد التهابا يوما بعد يوم، والجرائد تكتب عن الثورة التي لا بد منها، وتستفتي أصحاب الرأي"([2])

ــ ذكرت الأحداث المرتبطة بأوضاع البلاد السياسية باختصار واضح، وكأنها، في جزء منها، خبر في صحيفة. وإنما كان ذلك للإضاءة على أثر تلك الحوادث في الأحزاب والروابط الطلابية، التي تنتقل في جزء آخر من الرواية لتظهر كاستعراض للأقوال والآراء. ومن الأحداث العامة المختصرة:

" **وطلع الصباح ...**

متجهما طلع الصباح، ملطخا بالحادث الجلل ــ اعتداء إسرائيل على مطار بيروت الدولي ــ قد هبط جنودها من الجو تحميهم الطائرات الحربية، فأشعلوا النار في ثلاث عشرة طائرة مدنية جاثمة على الأرض ردّا، كما ادعت إسرائيل، لاعتداء على طائرة من طائراتها قام

([1]) عوّاد، **طواحين بيروت**، ص 130.

([2]) المصدر نفسه، الصفحة 184.

به في أثينا قبل أيام فدائيان انطلقا من لبنان. تتم الغارة في الساعات الأولى من الليل فلا يتعرض لها أحد، ولا تنطلق في وجه أصحابها نأمة"([1]).

ومما يلحظ على الحدث السابق المذكور بإيجاز، أنه ظهر فجأة في السرد، مما يدل على حذف ضمني سابق. إضافة إلى غياب أهميته كحدث في حد ذاته، وإنما تعنى الرواية بأثر تلك الأحداث التي تظهر في المحكي على المستوى الفكري للذين ركبوا موجة الأحزاب، وانخرطوا في تشكيل التجمعات والروابط، وفيما يتصل والحدث السابق المذكور، فقد ذكرت نتائجه باستخدام التلخيص أيضا. ومنها:

" **عظم الأمر في نفوس الطلاب، فهبوا غاضبين لكرامة وطنهم وأعلنوا الإضراب في الجامعات وشاركهم فيه تلاميذ المدارس في العاصمة والمدن حتى القرى الصغيرة النائية، ورفعوا مطالب إلى السلطات في مقدمتها التحقيق في فضيحة المطار وإقرار التجنيد الإجباري. ولم تلبث الحركة أن تطورت من الإضراب عن الدروس إلى الاعتصام في المعاهد والصيام والتظاهر..."([2]).**

ـــ كثرت الحذوف والاختصارات الخاصة بمتابعة الشخصية المحورية تميمة، وذلك للاهتمام بالأحداث التي كان لها الأثر الأبرز في تشكيل شخصيتها وتغيير وعيها. ومنه :

اختصرت أحداث الأشهر التي كانت تتحضر فيها لنيل شهادة البكالوريا، يتخلله حذف ضمني، بأن اقتصرت الأحداث على ذكر أن الأيام كانت تتوالى ما بين الأحد والأحد، أي موعد نزولها إلى بيروت لملاقاة رمزي رعد، ما أدى إلى إهمالها دروسها، انتهاء بتلخيص الحدث الذي كان سببا في تخطيها البكالوريا بنجاح:

" **كانت الأيام تتعاقب في المدرسة. مملة ثقيلة. مع أرق في الليل واضطراب بانتظار الأحد من كل أسبوع. موعد اللقاء مع رمزي...**

وأهملت دروسها فهي ساهمة في المدرسة منعزلة. تنظر إلى كتبها ودفاترها فيخيل إليها أنها بقايا من الماضي ... حتى كان ذات يوم فإذا الحسودة اللدودة ــ إياها ــ تحتل في إحدى المباريات الأدبية المرتبة الأولى مزحزحة تميمة نصور لأول مرة عن المكان الذي تحتله

([1]) عوّاد، **طواحين بيروت**، ص 159.

([2]) المصدر نفسه، الصفحة 159+160.

صفا بعد صف منذ سنين، ففعل فيها الأمر فعل السوط. ولما جاء الموسم المنتظر ــ الامتحانات ــ فازت تميمة بالبكالوريا، وبعلامة جيد ..."([1]).

واختصرت أحداث أشهر وصولا إلى نجاحها، لما لذلك الحدث من أهمية على تشكيل فضاء الرواية وبنائها؛ إذ أفضى إلى نزولها بيروت، وتعرفها شخصيات الرواية الأخرى، على اختلاف نماذجها، إضافة إلى ركوبها موجة الاضطرابات والقلاقل ممثلة بالأحزاب.

ومنه أيضا ما ذكر عن تميمة أنها "تواظب على دروسها" في دار المعلمين والمعلمات، وقد سبقه ببضع صفحات:

" **كان عليها أن تدخل مباراة دار المعلمين والمعلمات للحصول على منحة. فاتتها هذه السنة. عمرها لم تفكر بالمنح. المنح للفقراء. هل خطر لها يوما أنها ستصبح فقيرة؟**"([2]).

ويدل السابق على حذف أحداث عام كامل من حياة تميمة، قفزا إلى التحاقها بدار المعلمين. وتأتي أهمية الدار، لكون تميمة انتخبت عضوا ممثلا لرابطتها، حيث تبرز أهم أحداث الرواية الناطقة بأفكارها.

وتشمل الاختصارات والحذوف حوادث صغيرة لم يكن لها أهمية على مستوى السرد. دل على وجودها مرورُ ذكرها في تضاعيف أحداث أخرى. كحذف لقاء بين تميمة وهاني من بين لقاءاتهما المتعددة، أو اختصار الأيام التي قضتها بمنزل المس ماري من خلال فقرات صغيرة، إلى غيرها من الاختصارات والحذوف.

ومما يجدر بيانه، أن الحوار ــ خلافا للمعهود ــ كان عاملا رئيسا لتسريع حركة السرد في الطواحين، واختصار طول الشريط اللغوي السردي؛ وذلك لأن الحوار في معظمه كان منقولا، أو يمتزج المنقول بالمستحضر، وقد تختلط ضمن الحوار الواحد الأنواع الثلاثة: المستحضر والمنقول والمُسرّد، ما يجعل نسبة الاختصار فيه كبيرة، كما سآتي إلى بيانه لاحقا.

ــ إبطاء السرد:

تحكي الرواية أحداث ما يقرب العامين، ويستطيع القارئ أن يتبينهما من خلال التصريح ببعض التواريخ من مثل: (26 أيلول، 1968) و (23 شباط، 1969) ، ومتابعة الحذوف

([1]) عوّاد، **طواحين بيروت**، ص 49.
([2]) المصدر نفسه، الصفحة 92.

والاختصارات لا سيما الصريحة منها، الأمر الذي خلق شيئا من التوازن بين السرعة السردية، والبط ء الذي طغى على أجزاء كبيرة من الرواية، وهذا ما يعد سمة بارزة فيها.

ويرجع البطء في الرواية إلى تعدد الوقفات التي تعود إلى أسباب عدة يمكن إجمالها بالآتي:

1. نقل الراوي مشاعر تميمة وأفكارها غير مرة، ما تطلب إيقافا للسرد، لا سيما في المواضع التي كانت تطيل فيها التأمل والتفكير. وكذا في موضعين أظهرت من خلالهما أفكار رمزي رعد وأحاسيسه، أحدهما احتل ما يزيد عن العشر صفحات، كانت تقطعه جمل بسيطة مستحضرة للست روز في احتضارها.

2. إظهار نصوص رسائل الشخصيات إلى بعضها البعض سواء أكانت قصيرة أم طويلة([1]). إضافة إلى نقل ما تكتبه زينه في دفترها الذي أسمته دفتر الخرطوش، ومنه:

" **دفتر الخرطوش.**

28 كانون الأول 1968 ــ " لقد أردت أن أتقيأ الحياة، وها هم يجبرونني على تقيؤ الموت الذي شربته. لماذا عادت ماري أمس مبكرة من عملها؟ أما كان في استطاعتها أن تؤخر مجيئها قليلا؟ بل لماذا انهزمت الهاوية أمام ذراعي الأم؟ لماذا؟

الموجة التي تريد أن تعانق نهايتها على رمال الشاطئ البعيد، مكفنة بأشعة الفجر، أي قدر عنيد يعيدها إلى العباب لتكرّ في المرّة الثانية على حائط المرفأ القذر وتعانق نفايات المدينة؟ "([2]).

ويندرج ضمن السابق إيراد بعض مقالات رمزي رعد في الرواية، بما احتل بدوره حيزا من السرد. إلا في مقالاته ضد اليغموريين فقد وردت مُسرّدة الأمر الذي اختصر من حيزها داخل الشريط اللغوي.

3. تضمين الرواية أجزاء من مقالات وتحقيقات، ومؤتمرات، ذكر المؤلف مصادرها ووثقها، ولكنها أوردت في الرواية على لسان الشخصيات ضمن تحاورهم في اجتماعاتهم أو حضورهم لندوات... مع ملاحظة أنها لا تحمل تطورا على مستوى الحدث، الأمر الذي

([1]) انظر: عوّاد، **طواحين بيروت:**

ــ رسائل رمزي رعد إلى تميمة ص 53، 54

ــ رسالة تميمة إلى هاني الراعي ص 57.

ــ رسالة تامر نصور إلى تميمة ص (187 ــ 196)

([2]) المصدر نفسه، الصفحة 155.

أثقل حركة السرد، وأبطأها. ومنه اقتباس خلاصة التحقيق الذي قامت به مجلة outlook عن الزواج بين أبناء الطوائف المختلفة:

" **وهذه هي خلاصة التحقيق:**

78.60% يؤيدون الزواج المدني مقابل 21.75 % يعارضون. وتوقف قليلا يترك للسامعين استيعاب الأرقام النسبية. ثم استأنف القراءة:

ـ وهذه الأجوبة مفيدة من حيث إنها تبين موقف النشء من الطائفية ومن الأوضاع الراهنة والتقاليد المتبعة. وهي تعني أن تغييرا قد طرأ على الأفكار. وأهمية هذا التغير أنه صادر عن الأوساط الجامعية أي عن النخبة التي ستصنع المجتمع الجديد"([1]).

4. اللغة الخطابية والتمثيلية التي كانت تستخدمها الشخصيات الحزبية في الرواية، لتعبر بها عن أفكارها، دون أن تحوي في ثناياها أي تطورات على مستوى الحدث. بل يلحظ أنها كانت تبتعد عن الأحداث، لتبدو أشبه ما تكون بالفلسفات الرنانة البعيدة عن الواقع المجتمعي الذي نقلته الرواية، كما سآتي إلى بيانه لاحقا.

2 ـ المكان:

تحفل رواية طواحين بيروت بتعدد واضح للأمكنة شكّل فضاءها، شأنها في ذلك شأن أي رواية أخرى، ولكن الفارق يكمن في نشأته نتيجة إقامة حدّ بين القرية البسيطة (المهدية) والمدينة الكبيرة (بيروت)، إذ تلاحظ تميمة الشخصية المحورية ذلك الفارق، لأسباب عدة أهمها أنها لم تعرف في حياتها ـ وقد أوشكت أن تحصل على شهادة البكالوريا ـ إلا مكانين: قرية المهدية، وصيدا حيث تقع مدرستها. وإذ تنزل بيروت مع أمها في زيارة لأخيها جابر، تروقها المدينة الكبيرة بعالمها الذي يشبه ما تجده في المجلات والكتب التي تطالعها في المهدية، فتجعل من دراستها فيها هدفا لا تحيد عنه. وفيما يلي بيانه:

تظهر المهدية في المحكي قرية بسيطة جدا لا تشبه المدن في شيء:

([1]) عوّاد، **طواحين بيروت**، ص 110.

" **لم يكن في المهدية من السيارات إلا واحدة منذ كانت المهدية، "ناش" ، ماتت ماركتها قبل أن تولد تميمة، وزال أثر الناش من الأرض، وناش المهدية تقرقع بأوصالها المفككة غادية رائحة، لا هي تكسي فتعرف ولا كميون فتوصف. جاءت من صور عجوزا إلى المهدية، شمطاء عرجاء، مع هذا الدرب المحفر المغبر الذي وصل المهدية بالعالم ...**

وما شأن السيارات ــ وجديدة ! ــ في ضيعة ذات ثلاثين بيتا أو أقل نصفها خراب والنصف الآخر سينعي من بناه في القريب؟ تولت إفريقيا القسم الأكبر، وتتكفل الكويت بالباقي بما تبذله من سهولة العمل وسرعة الإثراء" ([1]).

أما الحمرا في بيروت فقد كانت " **تبهرها بما يعج فيها من حياة وألوان** "([2]). وفي انتقال تميمة إلى بيروت، تبرز المدينة أهم مكون للفضاء في الرواية؛ بحكم اتساعها وشمولها، ما جعلها مركزا للحركات الفكرية والأحزاب نتيجة وجود الجامعات والمعاهد إلى غيرها من الأماكن الفكرية الحيوية، إضافة إلى اشتمالها على عينات من المجتمع اللبناني على اختلافها.

ومن ثم فإن ما يظهر من أمكنة فرعية، سواء أكانت الموجودة داخل المدينة أم خارجها، لا يمثل سوى إضافات وتتمات على ما ظهر فيها من أحداث، ما يجعل منها المكان الأبرز للرواية الذي لا يلبث أن يصب فيه أي حدث خارجه. هذا بالإضافة إلى دورها الأساسي في بناء الفضاء الفني للرواية.

ــ عرض الأمكنة وصلتها بالشخصيات:

تتفاوت العناية بالأمكنة وعرضها بالمحكي تفاوتا بارزا، فثمة أمكنة استعاض عن تفاصيلها بذكر أسمائها، وذلك لالتزام الكاتب بأن يجعل لكل حدث فرعي خلفية، ما وفر لأحداث الرواية وهم الواقعية، إضافة إلى ما أضفته في تعدادها إلى تشكيل فضاء الرواية المكاني. مثل: مكتبة انطوان ــ باب إدريس، وطرابلس، وصيدا، وكفر زروع في البقاع، ونقابة عمال المرفأ، وغيرها.

([1]) عوّاد، **طواحين بيروت**، ص 9.
([2]) المصدر نفسه، الصفحة 13.

وقد تسمى الأمكنة المتعددة في الوقت نفسه، ضمن تحرك الشخصيات، ووصفها بأبرز معالمها، ومنه ذكر الأمكنة التي شقتها سيارة هاني، وصولا إلى بيته، حيث ترى تميمة أمكنة لم يسبق لها أن مرت بها:

" انطلقت الفيات من ساحة الشهداء، ودار بها هاني صوب البحر فسلك الكورنيش إلى نهر بيروت، ومنه إلى الأشرفية. الطرق في الأشرفية تذهب على هواها ــ لم يسبق لتميمة أن مرت من هنا ــ وفي كل ناحية تطلع أبنية حديثة، منها الذي ينطح السماء ومنها الذي يثب إلى البحر، قد اكتظت هنا، وتنافرت على غير نظام هناك. وأشكال وألوان يخيل معها إلى الناظر أنه في مدينة من مدن الألعاب المزوّقة."([1]).

ويلحظ على الأمكنة التي وصفت، أن وصفها جاء لأغراض دلالية؛ ذات صلة بصفات الشخصيات أو تعليل سلوكها، أو بيان حالتها الاجتماعية، أكثر منه ارتباطا بالحدث، وقد جاء ذلك نتيجة حتمية لاهتمام الرواية بالأفكار واعتراك أصحابها داخل المدينة الكبيرة بيروت، أما الأحداث التي وردت مؤكدة للفكرة، أو تفرعت منها فلم تكن بحاجة إلى أكثر من خلفية لها.

يعد وصف منزل آمنة، ومكتب الحاج فضلو، والبيت الذي اشتراه هاني في الأشرفية، ومحل أوديت، من الأوصاف ذات الصلة بالشخصيات، وفي يلي بيانه:

وُصِف بيت آمنة في قرية المهدية وصفا ينبع من إحساس تميمة به، وصفا قلقا، يعكس إصرارها على ترك المهدية، والدراسة في بيروت:

" كانت تميمة قد مشت لوجهها تاركة لأمها أن تودع دجاجاتها وتتبعها متى تريد ... هذا القن تفوح منه المسكنة. يعشش فيه الذل. والبيت العتيق الأدكن من أساسه قبر للأيام، لم تزده هذه الغرفة الرطبة من الباطون وهذه السقيفة ذات الأعمدة الكالحة إلا بشاعة الترقيع. أحست تميمة مرة أخرى بكره ذلك كله وهي تدير ظهرها وتبتعد"([2]).

وجاء وصف البيت الذي اشتراه هاني، وما أحدثه فيه من تصميمات على السطيحة، مناسبا لشخصيته وشغفه بالهندسة التي اختار دراستها معتقدا أنها مهنة يجب أن يتقنها الجميع:

([1]) عوّاد، **طواحين بيروت**، ص 197.

([2]) المصدر نفسه، الصفحة 8.

" يوقف هاني سيارته عند بيت عتيق، منعزل، في طرف من أطراف الأشرفيه، أمامه جنينة صغيرة مزروعة بقلا، وفي الجنينة شجرة كبيرة، زيتونة شائخة، تلقي أغصانها كالأذرع في استراحة. "([1]).

ويظهر من الحوار المُسرّد بين هاني وتميمة أن اختياره للعقار ومكانه لم يأت عشوائيا؛ إذ إنه يتنبأ بمستقبل له. أما في وصف ما أضافه من لمساته الخاصة، لاسيما بناء عرزاله الخاص فيعلل هاني:

" عرزالي البيروتي. اشتريت له الأعمدة والقرميد من أنقاض بيت هنا في الحي الذي كانوا يهدمونه ليبنوا مكانه واحدة من هذه البشاعات التي ترينها.

ودعاها إلى الاستراحة تحت العرزال، وقد وزع فيه وحواليه حجارا من تلك الأنقاض ذاتها: رؤوس أعمدة وقواعد من النحيت. "([2])

ومن وصف الأماكن الدالة على الحالة الاجتماعية لأصحابها وصف منزل هاني في قرية دير المطل، ومنزل أكرم بك الجردي في كفر زروع ومنازل أصحابها.

ويأتي وصف المنزل الذي ترعرع فيه هاني الراعي في دير المطل، ليبين الحالة الاجتماعية للمغتربين الذين تركوا لبنان طالبين الرزق خارجها، ويلحظ هنا أن الرواية في تركيزها على الاضطرابات الفكرية الناشئة عن الحركات الحزبية التي كادت تتحول في فوضاها إلى ثورة، يظل اهتمام عوّاد بقضية المهاجرين إلى إفريقيا والخليج أمرا بارزا في المجموعات القصصية والروايتين.

ومنزل هاني منزل فخم يعكس رخاء واضحا في العيش ــ مقارنة بمنازل القرية القديمة ــ سواء أكان في طبوغرافيته الخارجية أم ذكر محتوياته الداخلية:

" بيت من حجر قد كسته السنون جلبابها الرمادي، وواجهت البحر قناطر له ثلاث مع شرفة تحت القناطر، ومصطبة أمام البيت قسم منها للعريشة، وقسم لطنف من التوتياء تحته سيارة الفيات.

([1]) عوّاد، **طواحين بيروت**، ص 197.

([2]) المصدر نفسه، الصفحة 198.

... وتتأمل البيت: مقاعده العريقة المريحة، سقفه الخشبي الدافئ، شبابيكه المزينة بأحواض الزهر . فتسري إليها هذه الأشياء كلها دعوة إلى الألفة"([1]).

والشأن نفسه في منزل أكرم الجردي؛ إذ إنه البيت الوحيد المبني من الحجر في كفر زروع التي جاء في وصفها:

" **بهذه البيوت بل الأكواخ من الطين الأدكن الكئيب تجثم في العراء. ونقط سود تتحرك هي البقر الهزيل، الهائم، المفتش على عشبة. ودخان يطلع ــ علامة الحياة الوحيدة ــ من تلك الأكواخ المنبطحة .. كأنها في انبطاحها وفي ما تنفث من لهاثها حيوانات أسطورية تقيل على بساط ما قبل التاريخ.**

كان بيت الجردي ذا طبقتين يسكن السفلى منهما فلاح يقوم على مزرعة آل الجردي مع امرأة له وأولاد يعاونونه."([2]).

ويتضح من السابق أنه قد اكتفِي من ذكر منزل الجردي بالملامح العامة الدالة على الحالة الاجتماعية دون التفصيل بالوصف.

كما ويلحظ على وصف الأمكنة بشكل عام، أنه في بعض مواضعه ابتعد عن المألوف، وكان قلقا ــ إن جازت التسمية ــ ليجاري في ذلك اضطراب الأفكار والأحداث التي تعنى الرواية بنقلها، هذا إن استــُثني منزلا هاني الراعي اللذان جاءا متوافقين مع شخصيته الثابتة الهادئة.

3 ــ الشخصيات:

اتّخذ الكاتب من شخصية تميمة والأحداث التي تحصل معها مفتاحا لظهور الشخصيات الأخرى في الرواية ــ كما سبق وذكرت في التوطئة ــ . ونظرا لتشعب تلك الأحداث، فإنني سآتي إلى ما أدى إلى ظهور أبرز شخصيات الرواية. وفيما يلي بيانه:

ــ تظهر شخصية هاني الراعي في خروج تميمة إلى الجامعة بحثا عن أخيها جابر؛ حيث يصيبها صبي بحجر، تستفيق على إثره وهي في المستشفى، وقد نقلها إليه هاني.

([1]) عوّاد، **طواحين بيروت**، ص 135+136.

([2]) المصدر نفسه، الصفحة 129.

ـــ في منزل الست روز ـــ مكان إقامة جابر في بيروت ـــ حيث تضطر تميمة وأمها أن تبقيا في بيروت حتى تتماثل للشفاء من جرحها، تظهر شخصية الصحفي رمزي رعد، الذي تستسلم له في زيارة لاحقة إلى بيروت فاقدة بذلك عذريتها.

ـــ تتعرف شخصية المحامي أكرم بك الجردي في منزل الست روز، إذ يدبر لها وظيفة كاتبة على الآلة الطابعة في نقابة عمال المرفأ. وهناك تتعرف تميمة شخصية أبي عزيز اليافاوي الملقب بأبي شرشور، وابنه عزيز. ومن خلال الأحداث التابعة لشخصية أكرم الجردي، تظهر شخصية شوكت اليغموري، وقضية اليغموريين في زراعة الحشيش.

ـــ تتضح شخصية المس ماري في انتقال تميمة للعيش معها في شقتها.

ـــ تظهر شخصية حسيب المبيض، وقاسم هلال، ولميا شارون وغيرهم من خلال توطد علاقة تميمة بهاني؛ إذ يعرفها إليهم مشكلين مع بعضهم ـــ باستثناء حسيب ـــ حزب الأصحاب.

ـــ تظهر شخصية حسين القموعي كاسم علم في حوار آمنة مع ابنتها، ومن ثم في ذكريات طفولة تميمة، وتتسع بظهوره معترضا طريقها غير مرة، حيث يتضح أن جابر طلب منه أن يتتبعها في غيابه.

هذا بالإضافة إلى شخصية زنوب خادمة الست روز، وجميل الموالي في قرية المهدية، وغيرها من الشخصيات الثانوية.

ونظرا لتعدد تلك الشخصيات والنماذج التي مثلتها، بما يخدم فكرة الطواحين المركزية، فقد تعددت الأساليب التي عرضت من خلالها الشخصيات؛ إلا أن ثمة قاسما يجمعها، يتمثل بغياب العناية باستبطان دواخل الشخصيات، باستثناء شخصية تميمة.

ـــ الأسلوب التقريري:

ألجأ ظهور الشخصيات الثانوية، لاسيما تلك التي جاءت لتؤدي دورا بسيطا، أو لتوضح فكرة، ومن ثم غابت عن المحكي، إلى عرضها باستخدام الأسلوب التقريري، نتيجة ضآلة دورها ومحدوديته داخل السرد، بما يتعذر معه أن تعرض بالتصوير أو الاستبطان. مثل شخصية الحاج فضلو، وجميل الموالي، وحسيب الدرويش الملقب بالمبيض وغيرهم ... ولا يعني ذلك غياب جمل حوارية أو أفعال تخص الشخصيات السابقة، إلا أنها لا تشكل بمجموعها ما يمكن أن يسمى أسلوبا. واختصارا فإنني سأكتفي بالتقرير المقدم لشخصية الحاج فضلو:

تظهر شخصية الحاج فضلو، في الوقت الذي يمتنع فيه جابر عن إعطاء تميمة قسط المدرسة نتيجة لمخالفتها أوامره ونزولها بيروت مع أمها على غير قبولٍ منه، فتضطر أن تذهب إلى مكتب الحاج طالبة منه دفعة على الحساب لما سيرسله أبوها من حوالة من غينيا تصل باسم جابر. ولكي يفهم القارئ الضمني سبب وصول الحوالات إلى الحاج فضلو، كان لا بد من التقرير الذي ورد في المحكي يخص شخصيته:

" **كان الحاج فضلو تاجرا معتبرا في صيدا، له منزلة متوارثة أبّا عن جد في عالمي الدين والدنيا. وكان، إلى جانب تجارته، على رأس مؤسسة أشبه ما تكون بالبنك، إليه تعود المنطقة في أكثر معاملاتها بينها وبين ديار الهجرة. بنك لا كالبنوك، له نظامه الخاص ميثاقا شرفيا غير مكتوب، وله شبكاته الموزعة في زوايا الأرض يعرفها قصادها والراسخون في العلم. نشأ أصلا صندوقا للودائع يأتمنه عليها الأقربون، وظلّ كذلك سنين. فلما فرضت السلطات الإفريقية في مختلف أنحاء القارة القيود على إخراج المال عظم شأنه، فأشغاله تنبت مثل الكمأ تحت كل سماء، وقد أدى إلى المهاجرين وإلى أهلهم في الوطن خدمات، بالإضافة إلى إعلاء منزلة صاحبها ...**" ([1])

ومما يجدر بيانه أن ثمة شخصيات ذُكر لها في المحكي تقريرٌ يخص شخصيتها إلا أن الأبرز في عرضها كان من خلال تصوير أفعالها وأقوالها، وذلك لاضطلاعها بأدوار بارزة في الرواية، لا سيما شخصية الممرضة مس ماري صديقة تميمة، والست روز.

ــ الأسلوب التصويري:

تعددت الشخصيات التي يُكتفى من عرضها بتتبع أفعالها وأقوالها ــ بصرف النظر عن النموذج أو الخلفية التي تمثلها ــ ويظل الفارق بينها حول مدى تكثيف أقوالها وأفعالها وإبرازها في السرد؛ ومن هنا فان شخصية مثل شخصية جابر نصور مع أثرها البين في تميمة، والنموذج الذكوري الذي تعكسه، لا تظهر في المحكي كثيرا إلا أن أثرها في الرواية لا يمكن إغفاله؛ لأنه يمثل فكر المجتمع الذكوري الذي لا يفهم العرض والشرف إلا من زاوية واحدة، هي جسد المرأة، مع أنه ينتهك عرض غيره دون تمييز. ومن هنا جاءت شخصية حسين القموعي لتطابق

([1]) عوّاد، **طواحين بيروت**، ص 33.

شخصية جابر من حيث دورها، وضآلة العناية بها، وأثرها الواضح، كما سأبينه من الوقوف على شخصية تميمة.

ويظهر من الشخصيات الممثلة للحركات الطلابية، والأحزاب أنها عرضت بإبراز أقوالها وتكثيفها بصورة تسترعي الانتباه في المحكي بعيدا عن أفعالها باستثناء إظهار عناية هاني الراعي ببعض شؤون قريته دير المطل التي لم يكن لها صلة بما ينادي به، بقدر صلتها الواضحة بتعلقه بمكان يجد فيه نفسه.

وتذوب فردية وخصوصية الشخصيات التي أبرزت أقوالها حتى لكأنها بوق للأفكار، فلا يُذكر وصفٌ يخصّ هيئتها الخارجية، أو موقفٌ يبرز أحاسيسها أو يرصد أفعالها في معترك الحياة. ومن هنا يذهب إبراهيم السعافين إلى أن ما نطقت به تلك الشخصيات من أمثال قاسم هلال ورمزي رعد وحتى هاني وغيرهم، لم يكن إلا صوت المؤلف نفسه، متخفيا بتلك الشخصيات([1]).

وإني أذهب إلى أن الكاتب قد قصد ذلك، إذ صور شخصياته الطلابية والحزبية متابعة للصحف في أعدادها راصدة بل حافظة عن ظهر قلب ما يحصل لا في لبنان فحسب، بل في الوطن العربي كلــه، وزاد بأن جعلها تجري خلف كل ندوة أو محاضرة أو اجتماع، ليصل من ذلك كله أنها نطقت بلسان الصحف لا بلسان الواقع المجتمعي الذي ترصده يوميا، وتعيش فيه. لتصل في النهاية إلى اللاجدوى وكأنها طواحين لا ينتج عنها سوى الهواء؛ لأنها لم تنطلق من واقعها بقدر مجاراتها ركوب موجة جديدة هي موجة الأحزاب والانخراط فيها عن غير وعي. وقد أدى ذلك إلى جعل لغتها عالية غير مناسبة لها. وفيما يلي جزء من حوار لهم يعبرون فيه عن رأيهم بالفدائيين الفلسطينيين في لبنان، وما يضطلعون به من دور:

" ــ مهمة الدفاع عن لبنان يجب أن توكل إلى اللبنانيين وحدهم. هذا أمر يتعلق بالكرامة والسيادة.

ــ الفدائيون ثلاثة: فدائي فدائي، وفدائي نصف فدائي، وفدائي لا فدائي. الأول هو المقاتل في أرضه، في ساحة فلسطين نفسها، في إسرائيل. والثاني هو الذي يدنو من الحدود فيطلق رصاصة ثم ينسحب إلى مخيمه حيث الأمان. أما الثالث، وهو الفدائي الذي لا يستحق اسمه، فالمتبختر بثوبه المرقط وكليشنكوفه في الشوارع والساحات.

([1]) انظر : السعافين، **تحولات السرد**، ص 240+241

ـ الأهم من تصنيف الفدائيين، مع اعترافي بصحة هذا التصنيف، هو ضرورة إيضاح الموقف الغامض بين لبنان والحركة الفلسطينية. أقول الحركة لأنها لم تبلغ بعد مستوى الثورة ولا حتى المقاومة بمعناها الشامل. فالطرفان محتاجان إلى المصارحة. المصارحة التامة.

قال هاني:

ـ لماذا نخاف من الحقيقة؟ بين لبنان والحركة الفلسطينية زواج نفاق. هي تدعي العفة، وهو يزعم حبها والتفاني من أجلها. زواج النفاق يؤدي حتما إلى هذه النتائج المأساوية."([1]).

ويعكس الحوار السابق عدم مُلاءَمة لغته للشخصيات الطلابية الناطقة به، لأنها عادة ما تصدر عن الصحف. ولعل ما يؤكد ذلك هو الواجب الذي كلفت به الرابطة تميمة من متابعة التحقيقات والمقالات الصادرة في الصحف. أما على مستوى الواقع فلا تجيد تلك الشخصيات سوى الكلام.

واختصارا فإنني سأكتفي بذكر موقفين دالين على فشل تلك الأحزاب والحركات؛ أولهما فشل الطلبة في اجتماعهم في نادي الحوار، تلبية لدعوة عصبة الطلاب الأحرار، للنظر في أمر فك الإضراب، إذ لا يلبث أن يتحول الاجتماع إلى ساحة عراك تسيطر عليه الطائفية:

" **واشتد اللغط، وعلا الصياح، والتهم تلقى من كل صوب عكسا وطردا، يتقاذفها الطلاب كالكرة، وفيهم من كل المعاهد: ـ الفرنسية! ـ بل الأميركية! ـ بل العربية! ـ بل اللبنانية المسيحية الإسلامية الطائفية ... وساد الهرج والمرج وتماسك اثنان في ناحية بالأيدي وانطلقت شتائم"**([2]).

وأما الموقف الثاني، فيتصل بالهجوم الذي استُهدِف به المطار، وآخر استهدف به البقاع وقراه، إذ لا يظهر من تلك الحركات والأحزاب سوى الشجب والاستنكار وإعلان الإضرابات، والتصريح بمطالب جديدة ... لتُذكَر في قرية المهدية حكاية أم علوش التي لم ينلها بعد أن خسرت بيتها وفقدت ابنها الوحيد، سوى خيمة وكيس طحين:

" **أعطوها بدلا من بيتها خيمة من خيمات العسكر، وبدل علوش كيس طحين"**([3]).

كما وتفشل، الأحزاب والتجمعات مرة أخرى فلا ينتج عنها سوى الكلام، في ظل تزايد الاعتداءات الإسرائيلية على الجنوب برا وبحرا:

([1]) عوّاد، **طواحين بيروت**، ص 257.
([2]) المصدر نفسه، الصفحة 169.
([3]) المصدر نفسه، الصفحة 178.

"وألقى هاني الجريدة ونظر. وصل الصراخ إلى بيروت، فالطلاب يرفعونه شعارا إلى جانب شعارات أخرى كلها تنذر بالخطر الداهم. فشقّ لنفسه بين الجموع وقد شرعوا بمسيرتهم، يدور بينهم في كل ناحية باحثا عن أصحابه. ولاح له أحمد عدنان فناداه، ثم لميا شارون، وقفز الثلاثة إلى الفيات، مندفعين في الطريق الفرعية إلى قلب المدينة المشتعل."([1])

ولعل الشخصية الأبرز التي لم يوفق المؤلف فيما نسبه لها من أقوال هي شخصية هاني الراعي؛ إذ إنه طالب يدرس الهندسة، ولا قِبَل له كما صرح لتميمة بالشعر والروايات([2])؛ عملي، هادئ، ذو شخصية مسطحة، اجتماعي يحب القرية والأطفال، يهتم بالسياسة ... ومع ذلك، فقد جاءت لغته مثقلة بالفكر، والتشبيه والتمثيل، وكأنها في بعض مواضعها تصدر عن مفكر شاعر، يحسن مقاربة الأشياء ببعضها البعض، ومنها على سبيل المثال لا الحصر، إجابته عن سؤال تميمة حول إيمانه بالله:

" ــ أتكلم عن الله الحقيقي الذي سألت عنه البحر ... مرة جاء قيدوم إلى المدرسة وأخبرنا أنه نصب فخا لثعلب في الكرم عندهم كان يغير على العناقيد ويأكل أحسنها، فأخذه وسلخ له جلده وهو حي، تشفيا. وأرانا الجلد، فخورا، ينزف بالدم ... كلنا ثعلب قيدوم. علقنا كلنا في فخ العقل، وجلودنا تسلخ عنا، ونحن أحياء"([3]).

وقد أجابها مسبقا بقوله:

"هل الله في النتيجة إلا رمز القيم، بل مجموعة القيم التي تجعل من الإنسان مخلوقا يستحق هذا الاسم؟ "([4]).

ولعل المؤلف، اصطنع في روايته شخصية الصحفي رمزي رعد، ليبين أثر الصحافة في توجيه الشباب وحملهم مسحورين على الحديث بلغتها الخطابية وقتذاك؛ سواء أكانوا مؤيدين أم معارضين، إذ يُظهر هاني استياءه من شخصية رمزي رعد وأقواله التي يرى أن فيها تعدياً وبهتاناً على كل شيء، ومع ذلك، فإنه في غير موضع من الرواية يستخدم أقواله مستعينا بها تارة، ومعارضا إياها أخرى.

([1]) عوّاد، **طواحين بيروت**، ص 267.
([2]) **انظر** : المصدر نفسه، الصفحة 74.
([3]) المصدر نفسه، الصفحة 187
([4]) المصدر نفسه، الصفحة 186

وبالغ المؤلف في بيان أثر رمزي (الصحافة) على الشباب، من خلال تميمة؛ التي ارتابت من نظراته وهيئته الخارجية عندما صادفته للمرة الأولى في منزل الست روز دون أن تتعرف هويته ما دفعها لأن تنأى بنفسها عنه:

"والأستاذ بالباب لا يتحرك ولا يقول شيئا. نحيل، ضئيل، في روب أصفر، مقلم، وشعر مهمل تتهدل خصلة منه على صدغه الأيمن، ونظارتاه بوجه تميمه. أزعجتها هاتان النظارتان فنهضت وهي تتظاهر باستشارة ساعتها"([1]).

أما وقد تعرفت هويته في اليوم الثاني؛ فيصورها الراوي مستمعة إليه بسحر. وفي نزولها إلى بيروت مرة أخرى تستسلم إليه فاقدة عذريتها، لتدرك بعد فوات الأوان أنها تحب هاني الراعي، أما رمزي رعد فقد أحبت كلماته. وفي ذلك يصرح رمزي:

" **تميمة أحبت كلماتي. أحبتني أنا بالغلط .**

خلطت بيني وبين كلماتي. لأن كلماتي ليست أنا. ليست أنا الذي يدرج بين الناس، على كل حال. وحينما اتضحت لها الحقيقة تركتني. الكلمات نفسها، القصائد التي عملتها لتميمه عملتها لعشرات قبلها وأعملها الآن لغيرها. أكذب؟ المسألة ليست مسألة كذب وصدق."([2])

وللتركيز على حضور أقوال رمزي رعد في المحكي؛ فقد شُكلت فنيا في بعض المواضع على شكل مقالات تظهر بعيدة عن وجوده المباشر، كما ذكرت سابقا في إبطاء السرد.

أما في كشف دواخل رمزي، فقد صرحت به الشخصية من خلال المونولوج المستحضر الذي ظهر كأنه حوار مستحضر بينه وبين الست روز في نزاعها الأخير.([3])

ويلحظ أنه حتى في تلك اللحظة كان يتحدث بلغة الأفكار والفلسفات والتنظيرات محللا ما حصل مع زنوب، ومتحدثا عن تميمة، وعن الشرف والناموس ورأيه المخالف فيهما، منتقدا المجتمع، معرجا على مقالاته. وعند حديثه عن جابر يعقد مقارنة بينهما . ومنه:

" **الخلاصة يا ست روز، أين كنا؟**

أنا! ــ أنا أيضا أؤجر روحي.

أؤجرها للكلمات. كلمات! كلمات! كلمات ! بيني وبين بعضها عقود مثل تلك المسجلة عند كاتب العدل، ولكن أكثرها تروح وتجيء هكذا دون أي اتفاق سابق بيننا ... ومثل جابر

([1]) عوّاد، **طواحين بيروت**، ص 15.

([2]) المصدر نفسه، الصفحة 248.

([3]) انظر : عوّاد، **طواحين بيروت**، ص 242-253.

الذي يسألك دائما عن نساء جديدة، أنا أسعى دائما وراء كلمات جديدة. الكلمات الجديدة يا ست روز، لها لذة النساء الجديدة. إطلالتها على الباب. إشراقة وجهها. حياؤها ملمسها. رائحتها ..."([1]).

ويلحظ أن رمزي رعد وجّه حواره الداخلي على شكل حوار مستحضر، مستخدما اسم الست روز بكثرة ليتخذ بذلك مساحة مبررة في التصريح عن أفكاره وآرائه في من حوله، مع علمه أنها في تلك اللحظات لم تكن تستمع لما يقال؛ إذ إن جزءا من ذلك الحوار المصطنع ورد أثناء احتضارها وفي الجزء الآخر منه كانت قد فارقت الحياة.

تكاد تكون شخصية رمزي رعد الشخصية الأكثر إشكالية ويتضح ذلك من التناقض بين أقوالها وسلوكها إضافة إلى غرابة الأفكار التي تنادي بها؛ أفكار رفضها المجتمع، وتحلق حولها الشباب.

ـ الأسلوب التصويري الاستبطاني:

تعدّ شخصية تميمة ـ شخصية الرواية المحورية ـ الوحيدة التي خُصّت من بين الشخصيات بكشف أحاسيسها على طول الشريط السردي اللغوي للرواية، ذلك أنها تحتفظ من طفولتها وواقعها الأليم بما جعلها تنخرط في دروب ليس لها سبيل بها، وكانت والدتها آمنة منذ البداية، قد نصحتها بأن بيروت ليست لها. إلا أن اختلاف بنية المهدية المكانية عن بيروت المدينة الكبيرة، جعل تميمة تجد فيها مهربا ومكانا لعالم لا تجده إلا في الروايات.

وقد تعددت الأساليب التي أظهرت فيها مشاعر تميمة نظراً لكثرة المواطن التي عنيت بنقلها وتصويرها، وفيما يلي بيانه:

ـ نقلت مشاعرها في خضم الأحداث عن طريق المونولوج المُسرّد، أو ما يضطلع الراوي بنقله ضمن ما يحسب لحضوره في الرواية. ومنه ما نقله، كاشفا شكوكها حول إمكانية مواجهتها للحياة، لا سيما بعد أن توالت الأحداث السيئة معها، مثل إقدام القموعي على تشويه وجهها بضربة من سكينه:

" **هل تستطيع تميمة أن تواجه الحياة بمثل ما تواجهها ماري؟ هل تستطيع تميمة أن تحقق لنفسها مثل هذا: ماري مسيحية تتزوج أكرم المسلم. وهي مسلمة وهاني**

([1]) عوّاد، **طواحين بيروت**، ص 247.

مسيحي. ولكنها تعرف أن الأمر يختلف. إنه في دينها ذو وجهة واحدة. والويل للمخالف. " أوتلوك! أوتلوك " وعادت إليها سحنة القموعي."([1])

ويلحظ كثرة المواضع الدالة على المونولوجات المُسرّدة الخاصة بتميمة في الرواية، إضافة إلى ما نقله الراوي من أحاسيسها.

ـ وثقت مشاعر تميمة، ومواقفها مما يحصل معها، على شكل مذكرات ضمن ما سمي بدفتر الخرطوش. ومنه ما وثقته مشيرة إلى موت حب رمزي رعد في قلبها:

" **دفتر الخرطوش.**

في 29 تشرين الثاني ــ أحسست اليوم للمرة الأولى بصقيع الموت. رأيت الحب ممدداً على السرير بلا روح. بشع الحب بعد موته، ككل الجثث، وله رائحتها"([2]).

ويلحظ أن دفتر الخرطوش كان يعيد تميمة إلى مركز الرواية كلما تناثرت الأحداث من حولها، إضافة إلى دوره في توضيح أبرز التغيرات في مشاعرها، ووعيها للأحداث التي تمر بها. أما في ختام الرواية فقد احتل ما وثقته حيزا واضحا من الشريط السردي مقارنة بالمواضع السابقة له، وقد برزت أهمية الموضع الأخير للدفتر في نقل أبرز تطورات الحدث، إذ انضمت إلى الفدائيين، فيما عُدَ مفاجئا في شخصيتها بعد تصريحها لهاني ما كان من علاقتها غير الشرعية برمزي رعد، الذي أتبع بتوجه جابر إلى منزل المس ماري، حيث يتسبب بقتلها، في محاولة منها لصده عن تميمة، الأمر الذي يجعلها تدرك استحالة الحياة التي كانت تصبو إلى تحقيقها:

" **مكاني هناك.**

سأحارب تحت كل سماء ضد كل الشرائع والتقاليد التي ارتضاها المجتمع وأطعنها بيدي. لأنه باسمها ــ تحت كل سماء ــ أنكر علي حق الحياة، ولما أراد أن يسلبني باسمها الحياة نفسها اقترف بدل الجريمة اثنتين: قتل أعز الصديقات وأنبلهن واطهرن، ونحر قلبي"([3]).

([1]) عوّاد، **طواحين بيروت**، ص 183.

([2]) المصدر نفسه، الصفحة 107.

([3]) المصدر نفسه، الصفحة 269.

ومما يجدر بيانه أن الاهتمام بشخصية تميمة، وسد الثغرات التي كانت تحول دون فهم سلوكها، ألجأ إلى وضع استرجاعات تخص طفولتها، مثل تعرضها للتحرش من قبل القموعي، واسترجاعها للحادثة التي جعلتها تمتنع عن مراسلة أبيها، وغيرها.

وقد أدى تعدد الاسترجاعات الخاصة بشخصية تميمة إلى أن يعد جوزف شهدا استرجاعات طواحين " تعود في معظمها إلى ذكريات الطفولة"([1]). إلا أنني كنت قد بينت تعدد أغراض الاسترجاع، الذي جاء في جزء منه ليسلط الضوء على بعض الثغرات في حياة تميمة.

ـــ تفاعل الشخصيات مع الحدث :

يلحظ على شخصيات طواحين بيروت أنها رسمت ـــ في معظمها ـــ مسطحة لكي تؤدي الغرض من النموذج الذي تمثله داخل المجتمع، لا سيما تلك النماذج التي تمثل عوامل هدم، وتحول دون أي تطور إيجابي.

وعند الوقوف على أبرز الشخصيات التي أظهرت تغيرا في سلوكها، فإنه يمكن الاكتفاء بشخصية تميمة. ومع أنه قد سبق الحديث عن شخصيتها، إلا أنني أحاول وضع ملخصٍ نهائي يبرز نقاط التحول في شخصيتها:

تظهر تميمة في السرد فتاة من قريةٍ نائيةٍ بعيدة عن كل مظاهر الترف الموجودة في المدن، وهي لم تجد وسيلة إلا الكتب لتهرب بها من وضعها الأسري المتمثل بغياب أب مهاجر منذ طفولتها، إلى أخ يتحكم بها وبأمها، إلى أم لا تملك من الحياة سوى الخضوع والاستسلام. وفي نزولها بيروت تختلط عليها كل المفاهيم فتدخل في دروب تظنها سبيل حريتها؛ فتخسر نفسها مع رمزي رعد، وتحب هاني المسيحي الماروني، وتنخرط في التجمعات الطلابية والحزبية، بعد التحاقها بدار المعلمين، علماً بأن السياسة لم تكن يوما ضمن اهتماماتها، فتتحدث بما لا تهوى وتعيش دورا ليس لها، مما يعرضها لملاحقة أخيها الذي لا يجد ضيرا في قتلها لغسل ما ألحقته به وبعائلتها من عار، لينتهي بها الأمر منضمة إلى الفدائيين هاربة من الحياة التي تظن أنها رفضتها.

([1]) شهدا، جوزف عبد الله (1999)، **البناء الروائي عند توفيق يوسف عواد في روايتي الرغيف وطواحين بيروت**، أطروحة دكتوراه غير منشوره، جامعة القديس يوسف، بيروت، لبنان، ص 358.

ويتضح من السابق أن الكاتب تعمد بناء شخصية تميمة بهذا الأسلوب ليجعل منها النموذج الأبرز للشباب المنقاد وراء صرعات المجتمع الفكرية دون فهم، مبينا ما تؤول إليه أحوالهم.

أما في شخصية أكرم الجردي التي قد تلتبس على البعض بعدِّها شخصية نامية، فإن ما يظهر من خلال الاسترجاع الخاص بحياته، إنما يدل على أن صورته الأولى التي ظهر فيها في المحكي، وهو المحامي الذي خصصت له روز في منزلها غرفة لنزواته ولياليه الخاصة ما هي إلا شخصية طارئة نتجت جراء رد فعل لوفاة زوجته التي كان يحبها. وبعد تعرضه للحادث الذي كاد يودي بحياته، وظهور ماري بعفتها واستقامتها في حياته؛ فإنه يستعيد شخصيته الأولى قبل وفاة زوجته، طالباً من ماري أن تتزوجه، ناصحا تميمة أن تلتزم العادات والتقاليد، بعد أن كانت بالنسبة إليه طعما شأنها شأن الفتيات الأخريات، ويظهر ذلك فيما نقلته ماري على لسانه، وقد قررت تميمة الزواج من هاني:

" من الآن إلى الشهادة لا ترين له وجها ولا يراك. حتى ولا تلفون. الأستاذ أكرم يقول: هذه الحواجز ستزول في المستقبل. يلزمها وقت لكي تزول. بانتظار ذلك، القفز فوقها لا يتيسر إلا من ناحية واحدة. ولا يقدم عليه من الناحية الثانية إلا المجانين..."([1]).

ولعل الحال نفسها في شخصية الست روز التي تُظهر آخر أيامها ندما على ما فعلته في حياتها، نتيجة لتطور داء النقرس الذي أقعدها مسببا لها تورما في جسمها. وهذا دأب عوّاد في جعل شخصياته الحكائية يندمون على حياتهم السابقة المليئة بالخطايا لحظة اقترابهم من الموت.

وتظل الشخصيات المسطحة في الرواية، الممثلة لنماذج المجتمع على اختلافها هي السائدة في الرواية، لا سيما وأن أحداثها تنتهي بازدياد القلاقل والاضطرابات التي بدأت بها، في تناقضٍ وتنافرٍ تامين مع ما يجب أن تكون عليه الأمور في ظل المطالبات بتحسين الأوضاع الصادرة بلسان الطلبة والأحزاب؛ ليصل بالقارئ إلى أن المجتمع لا يحتاج إلى أحزاب لكي تغيره، بل إلى تغير الفكر السائد في المجتمع الحاكم بلسان الطائفية والإقليمية والذكورية.

([1]) عوّاد، **طواحين بيروت**، ص 232.

ثانيا: أبرز التقنيات السردية في رواية طواحين بيروت، واللغة:

أ ــ الحوار:

تتشكل رواية طواحين بيروت باتباع مزج غريب بين أحداث عديدة تابعة للشخصيات التي كانت تظهر في المحكي، والأفكار التي كانت تعج بها الرواية. ونتيجة لذلك فقد ابتدع المؤلف أسلوبا جديدا في الحوار يختصر طول الشريط اللغوي السردي، الذي كان سينتج عن تحاور الشخصيات ــ على تنوعها ــ إذا ما استخدم الحوار المستحضر الخالص كما في الرغيف.

ويقوم الشكل الجديد الذي اصطنعه في الحوار على المزج بين الحوار المنقول والمستحضر، أو مزج المنقول والمستحضر والمُسرّد في آن معا، وذلك في الحوارات الطويلة، ويعود ذلك إلى قدرة كل من المُسرّد والمنقول على اختصار الحوار بالإتيان على أبرز ما فيه.

واختصارا فإنني سأكتفي بموضع واحد جمع فيه الأنواع الثلاثة، علما بأن الجمع بين المستحضر والمنقول قد طغى على أجزاء عديدة من الحوارات الواردة في الرواية:

" ... ويقول إنه افتقد في سجنه هذه القنينة. أما النساء؟ النساء ! ــ ولم يذكرها هي على وجه التعيين ــ فإنه يحتقرهن. ويحتقر نفسه. ولا يؤمن بالحب.

ــ انسي ما كتبته إليك عن الحب. مزقيه! احرقيه!

وقال إنه تعرف في السجن إلى أشياء. رأى أشياء وسمع أشياء.

ــ سأكتبها كلها.

وسيقول رأيه في الحكومة. في الحكومات. في المحاكم. في السجون والمساجين، وفي حشرات الأرض وديدانها.

...

فأخبرته عن الوظيفة. أقسمت له أغلظ الأيمان أن علاقتها بأكرم الجردي لم تتعد نطاق الوظيفة سعيا إليها وشكرا إليها..."([1]).

([1]) عوّاد، **طواحين بيروت**، ص 105.

وقد غلب النمط السابق على الحوارات التي تعنى بالأحداث بعيدة الأفكار، مما ساعد على اختصار الشريط اللغوي لحساب الحوارات التي كانت تعنى بإبراز أفكار الرواية عبر الشخصيات الناطقة بها؛ إذ وردت تلك مستحضرة بمجملها.

وعليه، فقد جاء الحوار المتشكل من المزج بين أنواع الخطابات المتعددة لغاية اختصار الشريط اللغوي السردي، ناقلا أبرز ما تؤول إليه الأحداث بين الشخصيات، محافظا على شيء من مشهدية الرواية.

ومن الملاحظ على الرواية، أن سرد بعض الأحداث كانت تتضمنه جمل حوارية، كما نطقت بها الشخصية، بما يدل على حذف الحوار المستحضر، والاستعاضة عنه بجمل قصيرة، للمحافظة على شيء من وهم الحضور والفورية اللذين يفترض بالحوار أن ينهض بهما. ومنه:

" **فبينما كانت تميمة تقلب الأمر بينها وبين أمها تدبران قسط المدرسة إذا بجابر يدخل إلى البيت برجا من غضب. وتتوسط أمه لردعه عن أخته فيطرحها أرضا فوق ابنتها، ما هاله إلا كيف تجرأت " الكلبة" ــ وتسكت أمها ــ على عصيان أوامره. ولم تكتف حتى قصدت إلى الجامعة، ونزلت في التظاهرة، ونامت في بيت روز خوري بحجة الجرح. "تستأهل الرجم بحجارة الأرض كلها. تستأهل الرصاص!" قسط المدرسة؟ فلتدبره من خالتها في صيدا! فلتعطها أمها مما تخبئ في الصرر! ــ وبلاك وبلا مدرستك** "([1]).

ب ــ أشكال اللغة المستخدمة في طواحين بيروت:

تصوّر طواحين بيروت المجتمع اللبناني في مرحلة غلبت عليها الاضطرابات الفكرية والسياسية والاجتماعية، فجاءت الرواية تعج بنماذج من كل ما صورته؛ وقد استطاعت بحكم التنويع في اللغة أن تعبر عن اختلاف الشخصيات بأبعادها الفكرية والسياسية والاجتماعية. وإن المتتبع للغة الرواية ليلحظ أشكالا أربعة امتازت بها الرواية، هي:

([1]) عوّاد، **طواحين بيروت**، ص 31

1. لغة الخطاب اليومية القريبة إلى العامية:

وقد ظهرت في حوار الشخصيات البعيد عن أحداث الأحزاب والحركات، أي ضمن الأحداث اليومية العادية. وقد لزمت من الشخصيات: آمنة والدة أميمة في ظهورها الضئيل في الرواية، والست روز، والمس ماري، وأبو شرشور اليافاوي وغيرها ...

واختصارا، فإنني سأكتفي بحوار من حوارات تميمة وأمها، وقد استعدتا للنزول إلى بيروت، حاذفة منه تعليقات الراوي، لتتضح لغة الخطاب اليومي السهلة الطيعة التي تلتبس بالعامية في بعض مواضعها:

" **ــ ما نسينا شيئا بعد ؟**

ــ بلى، نسيت أن الشمس طلعت ونحن في المهدية. متى تريدين أن نصل لبيروت؟

ــ سنصل لبيروتك. بيروت تهمك، لا يهمك أخوك!

ــ لو تنتظريني عند خالتك في صيدا.

ــ أعوذ بالله من هذا الجيل!

ــ متى نخلص من دجاجاتك؟ طمني بالك! أنا لن أقضي حياتي في هذا القن مثلك إكراما لك ولابنك.

ــ قلت لك ألف مرة انزعي بيروت من رأسك. صيدا وبس! بيروت لها ناسها يا بنتي."([1]).

2. لغة الصحف والمجلات والتقارير... :

تعددت المواضع التي استخدمت فيها لغة الصحف والتقارير...، حتى إن الشخصيات كانت تصرح في العديد من المواضع أن ما تنطق به إنما قرأته في صحيفة أو مجلة أو تقرير. وقد أدى الإكثار من تلك اللغة إلى إدخال الرواية في جو من الرتابة، وكأنها ــ حيث استخدمت تلك اللغة ــ كتاب للمطالعة، لا سيما تلك التي تعنى بنقل نتائج الإحصاءات ومنها:

" **فأقبل طويل، نحيل، في وجه عصفور، عليه نظارتان، مع كدسة من الأوراق، فجعل يسرد على السامعين من أوراقه:**

([1]) عوّاد، **طواحين بيروت**، ص 8،7.

ـ أربع جامعات: جامعة بيروت الأميركية التي تأسست سنة 1866، وجامعة القديس يوسف التي تأسست سنة 1875، والجامعة اللبنانية التي بدأ تأسيسها 1953 بمعهد المعلمين العالي، والجامعة العربية التي تأسست سنة 1960. يضاف إلى جامعة القديس يوسف مركز الدراسات الشرقية ومدرسة الآداب العليا وقد أنشئتا سنة 1954."([1])

وفي موضع آخر ضمن الموضوع نفسه:

" **ـ غير أن التوزيع الطائفي يطرح مشكلة أكثر خطورة. إن نسبة الطلاب المسلمين في الجامعة اللبنانية ـ مثلا ـ 50% من المجموع العام، بينما تنعدم نسبة الطلاب المسيحيين في جامعة بيروت العربية.** "([2])

ومنه كذلك ما قرأته زينة في اجتماع الأصحاب، وقد اقتبسه عوّاد من تحقيق في "ملحق النهار" منشور على دفعات بين كانون الثاني، 1968 وشباط، 1969:

" **النظام البرلماني القائم على الدستور هو الوحيد الذي يصون الحرية الشخصية، ويعزز الكرامة الإنسانية، وضمن حقوق المواطن. وعلى نقائضه أثبت منذ الإغريق، أنه الأفضل لتسيير شؤون الحكم. فالشعب هو مصدر السلطة، وهو الشرعية التي لا بد منها لكل نظام حكم. فإذا كان الأمر كذلك يبقى على كل لبناني أن يعمل، في حقل نشاطه العام والخاص، على تعزيز النظام البرلماني وتثبيته، ومحاسبة المسؤولين عن امتهانه ...** "([3]).

ويلحظ أن تلك المواضع على كثرتها في الرواية، كانت تخص نموذج الطلاب ضمن الحركات والأحزاب التي ينتمون إليها.

3. اللغة الخطابية:

حضرت اللغة الخطابية في الرواية تلبية لنقل الأجواء التي وصفتها الرواية من اضطراب، وهيجان أشبه بالثورة؛ إذ حضرت تلك اللغة في بعض مواضعها لتدلل على الأصوات التي كان لها يد في إشعال حماس الشباب وحملهم على الثورة، والمطالبة بحقوقهم.

([1]) عوّاد، **طواحين بيروت**، الصفحة 165.

([2]) المصدر نفسه، ص 166.

([3]) المصدر نفسه، ص 200.

ووردت في مواضع أخرى لتعكس حال الطلاب الثائرة المطالبة بحقوقها بعيدا عن العقلانية والمنطق، وكأنها تردد الثورة دون أن تعي حقيقة ما تنادي به.

ويعد رمزي رعد من الشخصيات التي نقلت لغتها الثورية، سواء أكان في المحافل العامة، أو في مقالاته الصحفية. واختصاراً فإنني سأقتبس ما ورد على لسان رمزي في نادي الحوار:

" ــ أيها الطلاب، سيفتحون مخازنهم ــ وقد فتحوها ــ يدعونكم إلى الاختيار بين العكاكيز التي يوزعونها على الشعب، لتمشوا في قطيع العرجان، والمكرسحين. اصرخوا بهم : لا نريد عكاكيزكم المهترئة! لا نريد نظامكم! ونكفر بأديانكم المزيفة!

أيها الطلاب الأحرار، عبيد أنتم مرة ثانية إذا لم تخرقوا الأسوار التي حجزوكم خلفها فحاصروكم ليخنقوكم. فإذا لم تستطيعوا فإلى الاستشهاد أدعوكم. سائلوا كهنة فيتنام كيف جعلوا من أجسادهم مشاعل للحرية. سائلوا اليابان. سائلوا تشيكوسلوفاكيا. بدلا من أن يستسلم الثائرون قاموا يحرقون أنفسهم ويستشهدون. أليس بين العبيد في لبنان حر؟ أليس بين الموتى في لبنان حي ليموت ميتة الأبطال والشهداء والخالدين؟

كهرب الأستاذ رمزي رعد القوم. ونزل عن المنصة فاخترق الصفوف بين الهتاف والتصفيق..."([1])

4. اللغة الشعرية:

حظيت اللغة الشعرية بالنصيب الأقل في الرواية، وجاء ذلك نتيجة حتمية لانشغالها بالأفكار، وقد توسل بها الكاتب لإعطاء اللغة قيمة فنية تناسب الرواية ، ولتخفف من أثر الرتابة الذي أضفته لغة الصحف والخطابات. ومنه ــ على سبيل المثال لا الحصر ــ ما كتبه رمزي رعد في الصحيفة بعنوان (إلى التي هربت من نفسها):

" إلى التي هربت من نفسها
وتركت ظلها معي
وفوحها في روحي

([1]) عوّاد، **طواحين بيروت**، ص 168،169.

هل أقول لك : ارجعي.

سترجعين مع الليل نجما.

يهوي في حضني.

وعصفورا يقع بين يدي بجرحه الدافئ.

وسأكون في انتظارك

أنا الذي وجدت نفسي فيك

والذي ظلي معك أيان تكونين"([1]).

وجدير بالقول إن المواضع التي استخدمت فيها اللغة الشعرية، سواء بأسلوب واضح كالسابق أم من خلال التصوير السردي في مواضع قليلة أخرى، لم تشكل إضافة تحسب لفنية الرواية، كما تبرز الأشكال الأخرى للغة.

كما ويلحظ أنه في عناية الرواية باللغة الخطابية والتقريرية لإبراز الأفكار، قد غاب عنها الاهتمام "بالتفاصيل أو الجزئيات أو تصوير نثريات الحياة التي تبدو دالة داخل الإطار الفني للرواية"([2]). ما جعلها الرواية لصيقة في هذا بالرواية الكلاسيكية.

([1]) عوّاد، **طواحين بيروت** ، ص 35+36.

([2]) الماضي، شكري عزيز (2008)، أنماط الرواية العربية الجديدة، **سلسلة عالم المعرفة**، العدد(355)، ص 12.

الخاتمة

كان الهدف من هذه الرسالة أن ترصد التحولات السردية في أعمال توفيق يوسف عوّاد القصصية، بغية الوقوف على إسهامها في تطور فنية السرد سواء أكان في المجموعات القصصية الأربع أو الروايتين، وقد خلصت الدراسة إلى:

1. سجلت المجموعات القصصية تحولا بارزا في توظيف المكونات السردية وتقنياتها، ما أدى إلى إبراز فنية الحكاية، وتخلصها تدريجيا من النمط الكلاسيكي لا سيما في العذارى، ومطار الصقيع. برز ذلك من خلال:

ــ تراجع حضور الراوي الذي يقيد حركة السرد في المجموعات القصصية، وجاء ذلك نتيجة لتلازم أمرين، أولهما تباين موقع الراوي ومنظوره بين المجموعات القصصية، لا سيما في المجموعتين الأخيرتين؛ العذارى، ومطار الصقيع إذ طغى استخدام الراوي الشاهد على الخارجي والداخلي، وقد اقتصر حضوره على رصد التمظهرات الخارجية . في حين اضطلع الراوي الداخلي المشارك بدور الشاهد في المجموعة الأخيرة مطار الصقيع. ويعود الأمر الثاني إلى التخفف من سلطة الراوي العليم عبر المجموعات القصصية لا سيما فيما يتصل بكثرة التعليقات، وتوجيه السرد بمخاطبة القارئ الضمني، وغياب الإشارات المخالفة الدالة عليه، إضافة إلى التخفف من الوصف الطبوغرافي، بما يعد تراجعا عن النمط الكلاسيكي وإبراز منطقية ما ينهض الراوي بنقله.

ــ زمنيا، أدت كثرة المفارقات الزمنية لا سيما الاسترجاع في الصبي الأعرج وقميص الصوف إلى جعل الحبكة مزدوجة بما يعد مخالفة لما يجب أن تكون عليه حبكة القصة القصيرة، الأمر الذي وسّع المساحة السردية اللغوية، بتزاحم الأحداث وتعدد الشخصيات والأمكنة. وبخلاف ذلك، فقد بنيت معظم حكايات العذارى باعتماد وحدة الحدث، بزمنه الكرونولوجي المحدود بما يعد مطابقا للقصة القصيرة. في حين تحصلت الحبكة المغلقة، في حكايات مطار الصقيع نتيجة لغياب الاسترجاعات، والاهتمام بالحدث في سيرورته، وتوظيف تقنيات تسريع السرد.

ــ طرأ تحول في توظيف تقنيات تسريع السرد عبر المجموعات القصصية؛ إذ استخدمت في قميص الصوف لتقليص الزمن واختصار طول الشريط اللغوي؛ في حين جُعِلت أداة لتشكيل الأقصوصة في العذارى؛ فهي عنده شكل حكائي ناشئ عن تلخيص

حادثة أو حدث، يأتي على ذكر أبرز ما فيها، حاذفا التعليقات والأسماء، والوصف. أمّا في مطار الصقيع فقد حافظت على لحظة التقوية في الحبكة القائمة على تسارع الحدث وصولا إلى تأزمه، فيما يعد مطابقا لحبكة القصة القصيرة.

ــ نشأ عن التحول في توظيف المكان الفني اقتراب الحكاية من النمط الحديث؛ وذلك بالتخفف من النمط الكلاسيكي القائم على الالتزام بتسمية المكان، ووصفه وصفا طبوغرافيا دقيقا، دون ربطه بالحدث أو الشخصيات ــ كما في حكايات الصبي الأعرج ــ إلى إبراز دور المكان في علاقته بالشخصيات والحدث، وتصويره تصويرا سرديا. كما وظهرت العناية بوحدة المكان في حكايات العذارى. إضافة إلى توظيف الحد المكاني مكونا لإبراز بنية الحكاية المرتبطة بالمكان، فضلا عن التركيز على رمزية المكان في بعض الحكايات ــ مطار الصقيع ــ.

ــ تراجعت أهمية الشخصية بين المكونات السردية عبر المجموعات القصصية، بما قد يكون تأثرا بالمدرسة الشكلية آنذاك؛ إذ كانت المكون الأبرز في حكايات الصبي الأعرج، يدل على ذلك العناية في تقديمها جريا على النمط الكلاسيكي الذي يعنى ببيان هيئتها الخارجية وتقديم معلومات عنها. ليظهر التخفف منها بارزا في العذارى التي اتكأت على الأفكار جاعلة من الشخصيات أداة مؤدية للفعل، وصولا إلى مطار الصقيع التي جعلت الشخصيات تابعة للرمز. وثمة تحولٌ آخر يتلخص في استبدال الشخصيات البسيطة المعقدة بالشخصيات النامية، فيما يعد أكثر مُلاءَمة للحكايات القصيرة التي لا تتناسب والشخصيات النامية التي يستلزمها زمن حكاية ممتد بأحداث متعددة وزمن ممتد.

ــ سجل التصوير الوصفي تحولا بارزا يتمثل باستبدال التصوير السردي به، والإبقاء منه على ما يلزم لحاجيات السرد، ما جعل الوصف أكثر دلالة في متابعة الحدث والشخصيات، كما أنه أتاح حرية للمتلقي تتمثل بالربط والتعليل ...

ــ شمل التحول المشاهد الحوارية، لتتخذ أسلوبا يتّسق والحدث المعالج ما بين تعدد للمشاهد أو اختزال لحساب الحدث في تطوره، في حين أن الحوارات كانت تفتقر إلى النمطية لا سيما في المجموعة الأولى التي جاءت فيها الحوارات مخالفة للقصة القصيرة، من حيث اتساع حيزها في الشريط اللغوي السردي بما لا تحتمله محدودية القصة القصيرة.

2. حظيت طواحين بيروت ببنية تجريبية أبعدتها في توظيفها لبعض المكونات السردية عن الفنية المرجوة، إلا أنها خرجت بتشكيلها أقرب إلى الرواية الحديثة منها في الرغيف، فيما يحسب تحولا لبنية السرد، يعود ذلك إلى المرتكز الذي اتخذته كل رواية:

- تشكلت عناصر الرغيف السردية من اصطناع حدث مركزي (الثورة في وجه المستعمر التركي) أدى إلى إظهارها مزيجا بين الرواية الكلاسيكية والحديثة. ظهر ذلك في:

ـ زمنيا، اعتمد تسريع الأحداث بتوظيف تقنيات عدة كالحذوف والتلخيصات الضمنية والصريحة، مجاراة للحدث المركزي في تطوره، وكأنها في زمنها السريع حكاية طويلة تتسارع أحداثها وصولا نحو النهاية.

ـ برز الفضاء المكاني بوضوح من حيث تعدد أمكنته لا سيما تلك التي تعكس امتداد الثورة، وشمولها مناطق عدة. على أن ثمة تفاوتا بين الأمكنة التي خُصت بالوصف لإقامة أغراض دلالية كبيان تعالقها بالحدث أو بالشخصيات، وأخرى اكتفي بذكر اسمها لتشكل خلفية للحدث. وقد ظهرت المغارة والسجن مثالا للأمكنة المغلقة، وبيان أثرها في تغيير الشخصيات الثائرة ونموها.

ـ اصطنعت شخصيات تعبر عن النماذج الموجودة في أي ثورة، كنموذج الثائر، والمستعمر، والخائن. وقد بنيت الشخصيات الثائرة لتكون على تجاذب ووفاق لتنهض بالوظيفة الموكلة إليها، وهي إنجاح الثورة. ومن ثم فقد عنيت الرواية بالتركيز على أفعال الشخصيات بعيدا عن استبطان دواخلها أو كشف أفكارها.

ـ وظف التصوير بلغته الشعرية، والحوار من بين التقنيات السردية، وذلك لإبعاد الرواية عن التسجيلية.

- تشكلت عناصر طواحين بيروت السردية من اصطناع فكرة مركزية، يغيب عنها حدث بارز تتجه الأحداث نحوه، ما أدى إلى بناء الرواية بشكل تجريبي واضح مغاير بأسلوبه للرغيف بشكل تام يبرز ذلك في:

ـ زمنيا، استخدمت تقنيات تسريع السرد وإبطائه على نحو مواز، وفي تشكيلٍ أبرز بطء السرد؛ إذ وظف ما من شأنه أن يسرّع السرد لتوسيع المساحة السردية الخاصة بالأفكار ضمن ما تسعى الرواية إلى إيصاله، وعلى نحو مماثل استخدم كل ما من شأنه أن يحدث وقفة أبرزت الأفكار بوضوح.

ـ أدى تعدد الاسترجاعات فنيا إلى تنظيم ظهور الشخصيات الفرعية، واختصار حكاياتها. وجاءت الاستباقات لتنظم حركة السرد، وتحافظ على ربط الأحداث الفرعية الناتجة عن تعدد شخصيات الرواية.

ـ وظف مفهوم الحد المكاني؛ لبيان البنية المكانية المتغايرة للقرية والمدينة، ومن ثم اختيرت بيروت العاصمة مكانا مركزيا للرواية؛ نظرا لاتساعها وشمولها مختلف عينات المجتمع؛ إضافة إلى تعدد المراكز الفكرية، ما جعلها محلا مناسبًا للقلاقل والاضطرابات التي عبرت عنها الرواية.

ـ اصطنعت الرواية شخصية مركزية، ربطت بين الشخصيات الأخرى التي مثلت نماذج مختلفة من المجتمع، الأمر الذي أدى إلى تقديم الشخصيات على اختلافها وتعددها الواضحين باجتزاء واضح وسطحي، وبنيت علاقاتها على أساس من التنافر والتناقض.

ـ أبعدت اللغة الرواية عن الفنية المطلوبة، نتيجة لغلبة لغة الصحف والتقارير؛ ذلك أن الرواية تصدر عن حالة فكرية في مدة معينة من الزمن، ما استدعى الاستعانة ببعض التحقيقات والمقالات وإدراجها ضمن السرد.

ـ غابت عن طواحين بيروت حبكة تخص الأحداث، نتيجة لتعدد الأحداث الفرعية التابعة لنماذج مختلفة من الشخصيات، إلا أنه في الوقت نفسه ثمة تشكل ضمني لحبكة تخص الفكرة اتضحت في ختام الرواية تتمثل بفشل الأحزاب والحركات الطلابية في أن تصل إلى شيء من أهدافها وإن كان على مستوى مجتمعي بسيط.

وختاما فقد أثبتت دراسة تحولات عناصر السرد وتقنياته بالمقارنة بين الأعمال في زمن صدورها أنها قد أفضت إلى تطور فنية القص في أعمال توفيق يوسف عوّاد.

المصادر و المراجع

قائمة المصادر والمراجع

- إبراهيم، عبد الله (2000)، **السرديّة العربية**، (ط 2)، بيروت: المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر.

- إدريس، سهيل (2004)، توفيق يوسف عوّاد وفن القصة في لبنان، مجلة العربي، عدد (552)، **From: http://www.alarabimag.com**

- الآلوسي، تيسير عبد الجبار، المكان دلالته ودوره السردي قراءة في رواية إبراهيم الكوني : البئر نموذجا، **From : http://www.somerian-slates.com/AR3.htm**

- باختين، ميخائيل (1990)، **أشكال الزمان والمكان في الرواية**، ترجمة يوسف حـّلاق، دمشق: وزارة الثقافة.

- بارت، رولان (1988)، **النقد البنيوي للحكاية**، (ط 1)، ترجمة انطوان أبو زيد، بيروت– باريس: منشورات عويدات.

- بارت، رولان (2001)، التحليل البنيوي للمحكيات. في : رولان بارت و جرار جينيت ، **من البنيوية الى الشعرية**، (ط 1)، ترجمة غسان السيد، دار نينوى.

- باشلار، غاستون (1984)، **جماليات المكان**، (ط 2)، ترجمة غالب هلسا، بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع.

- بحراوي، حسن (1990)، **بنية الشكل الروائي**، (ط 1)، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.

- برادة، محمد (1993)، الرواية أفقا للشكل والخطاب المتعددين. **مجلة فصول**، 11(4).

- برنس، جيرالد (1993)، مقدمة لدراسة المروي عليه، ترجمة علي عفيفي(محرر). **مجلة فصول**، 21(2).

- برنس، جيرالد (2003)، **قاموس السّرديات**،(ط 1)، ترجمة السيّد إمام، القاهرة: ميريت للنشر والمعلومات.

- بروب، فلاديمير (1996)، **مورفولوجيا القصة**، (ط 1)، ترجمة عبد الكريم حسن و سميرة بن عمّو، دمشق: شراع للدراسات والنشر.

- بوتور، ميشال (1986)، **بحوث في الرواية الجديدة**، (ط 3)، ترجمة فريد انطونيوس، بيروت: منشورات عويدات.

- بوريس، ايخنباوم وآخرون (1982)، **نظرية المنهج الشكلي : نصوص الشكلانيين الرّوس**، (ط 1)، ترجمة إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية.

- بوطغان، وهيبة (2009)، **البنية الزمنية في رواية عابر سرير لأحلام مستغانمي**. رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة المسيلة، الجزائر، الجزائر.

- بوطيب، عبد العالي (1993)، مفهوم الرؤية السّردية في الخطاب الروائي بين الائتلاف والاختلاف. **مجلة فصول**، 11(2).

- بوطيب، عبد العالي (صيف 1993)، إشكالية الزمن في النصّ السردي. **مجلة فصول**، 2(12).

- البيرسي، ر.م (1965)، **الاتجاهات الأدبية في القرن العشرين**، (ط 1)، ترجمة جورج طرابيش، منشورات عويدات.

- جبر، جميل (2006)، **توفيق يوسف عوّاد في سيرته وأدبه**. في: مراجعة بشير قبطي، سلسلة ما قل ودل، (ط 1)، بيروت : دار نوفل.

- جينيت، جيرار (1997)، **خطاب الحكاية**، (ط 2)، ترجمة محمد معتصم وآخرون، المجلس الأعلى للثقافة.

- جينيت، جيرار (2002)، **عودة إلى خطاب الحكاية**، (ط 1)، ترجمة محمد معتصم، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.

- جينيت، جيرار وآخرون (1989)، **نظرية السّرد من وجهة النظر إلى التبئيــر**، (ط 1)، ترجمة ناجي مصطفى، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي.

- الحسين، أحمد جاسم (2009)، الرواية العربية الجديدة وخصوصية المكان في روايــات رجاء عالم. **مجلة جامعة دمشق**، 25(1+2).

- حمودة، عبد العزيز (1998)، **البناء الدرامي**، الهيئة العامة المصرية للكتاب.

- ريكاردو، جان (1977)، **قضايا الرواية الحديثة**، ترجمة صيّاح الجهيّم، دمشق: منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي.

- ريكور، بول (2006)، **الزمان والسرد**، ج 1، (ط 1)، ترجمة سعيد الغانمي وفلاح رحيم، دار الكتابة الجديدة المتحدة.

- السعافين، إبراهيم (1996)، **تحولات السرد ــ دراسة في الرواية العربيــة**، (ط 1)، دار الشروق للنشر والتوزيع.

- سلدن، رامان (1998)، **النظرية الأدبية المعاصرة**، (ط 1)، ترجمــة جــابر عصــفور، القاهرة: دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع.

- السيد، غسان (1997)، المكان في الرواية العربية (جسر بنات يعقوب) نموذجــا. **مجلــة الموقف الأدبي**، العدد(319) – تشرين الثاني.

- شهدا، جوزف عبد الله (1999)، **البناء الروائي عند توفيق يوسف عواد فــي روايتــي الرغيف وطواحين بيروت**، أطروحة دكتوراه غير منشوره، جامعــة القــديس يوســف، بيروت، لبنان.

- شولز، روبرت (1984)، **البنيوية في الأدب**، (ط1)،ترجمة حنا عبود، منشورات اتحــاد الكتاب العرب.

- ضاهر، سارة، من "الرغيف" إلى "طواحين بيروت" إلى اليوم المجتمع اللبناني في مختلف صوره وحالاته، **From: http://www.al-tarik.com/index.php?option=com_content&view=category&id=36&Itemid=55**

- طنوس، جان (1994)، **توفيق يوسف عوّاد دراسة نفسية في شخصيته وأدبه**، (ط 1)، بيروت ــ لبنان : دار الكتب العلمية.

- طنوس، جان (2009)، **عنف السلطة والتمرد في أدب توفيق يوسف عوّاد**، بيروت: دار المنهل اللبناني للطباعة والنشر.

- طودوروف، تزفيطان (1990)، **الشّعرية**، (ط 2)، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، الدار البيضاء: دار توبقال للنشر.

- العالم، محمود أمين (1993)، الرواية بين زمنيتها وزمنها، **مجلة فصول**، ع(12).

- عبيدي، مهدي (2011)، **جمالية المكان في ثلاثية حنا مينا**، دمشق: منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة.

- عزام، محمد (2005)، **شعرية الخطاب السردي**، دمشق: منشورات اتحاد الكتّاب العرب.

- عوّاد، توفيق يوسف (1980)، **فرسان الكلام**، (ط 2)، بيروت: مكتبة لبنان.

- عوّاد، توفيق يوسف (1981)، **مطار الصّقيع**، (ط 1)، بيروت: مكتبة لبنان.

- عوّاد، توفيق يوسف (1984)، **حصاد العمر**، إعادة طبع 2001، مكتبة لبنان.

- عوّاد، توفيق يوسف (1987)، **المؤلفات الكاملة**، (ط 1)، بيروت: مكتبة لبنان.

- عوّاد، توفيق يوسف (1992)، **الصبي الأعرج**، (ط 13)، بيروت :مكتبة لبنان.

- عوّاد، توفيق يوسف (1993)، **قميص الصوف**، (ط 13)، بيروت: مكتبة لبنان.

- عوّاد، توفيق يوسف (1997)، **العذارى**، (ط 9)، بيروت: مكتبة لبنان.

- عوّاد، توفيق يوسف (2007)، **طواحين بيروت**، طبعة جديدة، بيروت: مكتبة لبنان.
- عوّاد، توفيق يوسف، **الرغيف**، (ط 26)، بيروت: مكتبة لبنان.
- غرييه، آلان روب، **نحو رواية جديدة**، ترجمة مصطفى إبراهيم مصطفى، القاهرة: دار المعارف.
- فضل، صلاح (1987)، **نظرية البنائية في النقد الأدبي**، (ط 1)، بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة.
- فضل، صلاح (1992)، بلاغة الخطاب وعلم النّص، في: **سلسلة عالم المعرفة**، العدد (164).
- فورستر، أ.م (1994)، **أركان الرواية**، (ط 1)، ترجمة موسى عاصي، جروس برس.
- الفيصل، سمر روحي (1986)، بناء المكان الروائي الرواية السورية نموذجا. **مجلة الموقف الأدبي**، العدد(306).
- كرباج، فرج شكيب (2011)، **معالم الإصلاح الاجتماعي في أدب توفيق يوسف عوّاد**، بيروت – لبنان : دار الفارابي.
- كنعان، شلوميت ريمون (1995)، **التخييل القصصي**، (ط 1)، ترجمة لحسن أحمامة، الدّار البيضاء: دار الثقافة للنشر والتوزيع.
- لحمداني، حميد (1991)، **بنية النص السردي**، (ط1)، بيروت: المركز الثقافي العربي.
- لوبوك، بيرسي (2000)، **صنعة الرواية**، **(ط 2)**، ترجمة عبد الستار جواد، عمان: دار مجدلاوي.
- لوتمان، يوري (1988)، مشكلة المكان الفني. في : سيزا القاسم وآخرون، **جماليات المكان**، (ط 2)، الدار البيضاء: عيون المقالات.

- لينتفلت، جاب (1981)، **مقتضيات النص السّردي الأدبي**، في: ترجمة رشيد بنحدو(محرر)، **طرائق تحليل السّرد الأدبي** (1992)،(ط 1)، الرباط: منشورات اتحاد كتاب المغرب.

- مارتن، والاس (1998)، **نظريات السرد الحديثة**، ترجمة حياة جاسم محمد، المجلس الأعلى للثقافة.

- الماضي، شكري عزيز (2008)، أنماط الرواية العربية الجديدة، **سلسلة عالم المعرفة**، الكويت، العدد(355).

- مجموعة من المؤلفين (1971)، **نظرية الرواية في الأدب الإنجليزي الحديث**، ترجمة أنجيل بطرس سمعان، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر.

- مرتاض، عبد الملك (1998)، في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد الروائي، **سلسلة عالم المعرفة**، الكويت، العدد(240).

- مندلاو، أ.أ (1997)، **الزمن والرواية**، (ط 1)، ترجمة بكر عباس، بيروت: دار صادر.

- موير، ادوين، **بناء الرواية**، ترجمة إبراهيم الصيرفي، مراجعة عبد القادر القط، الدار المصرية للتأليف والنشر.

- النصير، ياسين (1986)، **إشكالية المكان في النص الأدبي**، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة.

- أبو هيف، عبد الله (2005)، جماليات المكان في النقد الأدبي العربي المعاصر. في: **مجلة جامعة تشرين للدراسات والبحوث** – سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية، 27(1).

- يقطين، سعيد (1997)، **تحليل الخطاب الروائي (الزمن – السرد– التبئير)**، (ط 1)، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.

TRANSFORMATION IN THE NARRATION STRUCTURE OF TAWFEEQ YOUSEF AWAD FICTION

By
Lama Fathi M. Saleh

Supervisor
Dr. Shukri Azeez Al-Madi, Prof

ABSTRACT

This study aimed to identify the phenomenon of the structure of the narrative shifts in the work of Tawfiq Yousef Awad, in an attempt to monitor their role in upgrading technical politely sternum, right down to the stylistic features of the product of literary excellence.

The study comes in two and Preliminary chapter, Preliminary Chapter presented a brief overview of the life of Tawfiq Yousef Awad, and culture, with a statement of his concept of the story, and composition, and the role to be played by the level of community.

And made the first chapter highlights the formation of the narrative shifts in groups anecdotal detects and seems in four axes: the narrator, and the time, place, and character. It means all of them to monitor the difference in use, employ narrative elements, and method of formation, to come to the comparison between them all and the statement of the impact of the shift in the art business.

The second chapter takes into account the specificity of the novel about the short story; examines the formation of each novel separately in order to reach a method of formation resulting from the disposition of the elements of the narrative and techniques, and then the comparison between the two methods to determine the most prominent joints transformation and its impact on the artistic highlight of the novel. The study concluded to emphasize the importance of tracking the narrative shifts across the writer's work in highlighting the impact of technical development at the level of modulation accompanied the development of the content, whether in groups or anecdotal in two versions.